This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 190 500

Bulthaupt

Dramaturgie

des

Schauspiels

*

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

I. Band.

Lessing, Goethe, Schiller, Kleist.

Neunte Auflage.

Oldenburg und Leipzig, 1902.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

*

Lessing, Goethe, Schiller, Kleist.

Neunte Auflage.

Oldenburg und Leipzig, 1902.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

GENERAL

PN1664
B79
1902
v.1

Vorwort zur achten Auflage.

Auch diese neue Auflage des ersten Bandes meiner „Dramaturgie des Schauspiels“ ist abermals durchgearbeitet und mit manchen Zusätzen, besonders mit Rücksicht auf die theatralische Darstellung der behandelten Werke, versehen worden.

Wenn in den früheren Vorreden Bedacht auf die jüngsten Entwicklungen unsrer dramatischen Literatur genommen wurde, so kann ich diesmal davon absehen, weil mittlerweile auch der vierte Band des Werkes, der sich mit ihnen eingehend, im Besonderen aber mit Ibsen, Wildenbruch, Sudermann und Hauptmann beschäftigt, erschienen ist. Er wird voraussichtlich der letzte bleiben und bleiben können. Denn nach der Psychologie aller großen geistigen Bewegungen wird dem stürmischen Vordringen neuer Ideen, neuer Kräfte und Formen eine Zeit der Ruhe folgen, in der das Ungewohnte zur Gewöhnung, verarbeitet oder — vergessen wird. Es wird sich dann zeigen, ob die hervorragenden Männer, die in diesem Sturme voranzogen, in der Breite und Tiefe den Boden gewinnen, der ihnen eine Dauer verheißt, gleich der der großen Meister dieses Bandes, d. h. ob sie selber einmal zu „Classikern“ werden können, ein ewiger lebendiger Besitz unsres Volkes.

Bremen, 20. Juni 1901.

Heinrich Bulthaupt.

105181

Vorwort zur sechsten Auflage.

Seit dem Erscheinen der fünften Auflage dieses Bandes ist es auf dem literarischen Markt um Vieles ruhiger und die Verständigung unter den Parteien um Vieles leichter geworden. Immer deutlicher charakterisirt sich die naturalistische Bewegung jetzt, da sie verfließt, als eine jener periodisch wiederkehrenden Sturmfluthen, die dem verrotteten Alten den Garaus machen, daneben manches Unheil anrichten und manchen Segenskeim wegschwemmen, zu guter Letzt aber doch einen fruchtbaren Boden zurücklassen, auf dem eine neue kräftigere Saat emporsprießen kann. Es werden zwar immer die alten Körner sein (denn die Kunstformen, im Einzelnen so erstaunlich mannichfaltig, bleiben sich in ihren Grundzügen doch so gleich wie die Formen der menschlichen Gestalt) — aber sie nehmen doch, kaum merklich, neue Elemente in sich auf, und im Lauf der Jahrhunderte und Jahrtausende modificirt sich alles künstlerische wie organische Leben. So betrachtet, darf man sich der großen Revolution und ihrer Anregungen jetzt redlich freuen. Man hat ja glücklicherweise nicht mehr nöthig, die Schreier zur Ruhe zu weisen, denen der Naturalismus als die crasseste Copie der Wirklichkeit plötzlich die Erfüllung aller Hoffnungen, Schönheit und Phantasie aber nur Phrase und Betrug bedeutete, und für die alles Alte zugleich auch veraltet war. Viele der hitzigsten Stürmer und Dränger sitzen jetzt als ruhige Bürger in ihren Redactionsbureaux und reden und schreiben respektvoll von ihren einstigen Gegnern. Ja, derjenige Dramatiker, der den Naturalismus in

Deutschland angeblich am Echtesten und jedenfalls am Bedeutendsten vertreten, Gerhart Hauptmann, hat an die Wiener Jury für die Vertheilung des Grillparzerpreises im Januar dieses Jahres, bald nach der Aufführung seines „Florian Geyer" im „Deutschen Theater" zu Berlin, ein Schreiben gerichtet, in welchem es wörtlich heißt:

„Das Preisgericht des Grillparzerpreises hat meine Dichtung „Hannele" einer großen Ehrung für würdig erachtet. Der reine und geweihte Name Grillparzer's soll mir fortan Muth gebend, Weg weisend und heilkgend vorleuchten. Es ist eine seltsam freundliche Fügung, daß sich der Heros in einem Augenblicke gleichsam väterlich mir neigt, wo ich mehr als je einer Aufrichtung und Stärkung bedarf; so ist mit Einem alles Gift der Verbitterung aus meinem Blute genommen, und unter dem Zuspruch des Ewigen fühle ich mich jung, gesund und mit allem alten Stolz neu erfrischt. Wenn ich nun in ehrfürchtigem Aufschauen zu den Manen Grillparzer's gelobe: das Gute ferner zu wollen, Schönheit zu suchen, Wahrheit nicht zu verleugnen und mir selbst im tiefsten und besten treu zu bleiben nach Menschenkraft, so ist es zwar ein geringer, aber doch der einzige Dank, den ich in tiefer Ehrerbietung zu geben im Stande bin."

Eine so tiefe Verneigung vor einem so anti-naturalistischen Genius wie Grillparzer, die „Heiligung", die sein großer Name wirkt, das Suchen der „Schönheit" — wahrhaftig, selbst der eingefleischteste Classicist kann nicht mehr begehren. Zwar mir persönlich will der Ausdruck „Wahrheit nicht zu verleugnen" für einen ehrlichen Künstler, und nun gar für einen gewesenen Naturalisten zu matt erscheinen, denn die Wahrheit soll nicht nur „nicht verleugnet", sondern sie soll in Kunstlehre und Kunstwerk laut, begeistert verkündet und mit allen Fibern gesucht und gewollt werden. Nur freilich besteht sie nicht in den kleinen Nothbehelfen der Wirklichkeit, im Spucken und Räuspern, im Dialekt, im Stammeln und Stottern. Die Wirklichkeit giebt dem Dichter immer nur das Rohmaterial. Das schmelzt er um in den Flammen seiner Phantasie, das zwingt er kraft seines Meisterrechts in die charakteristischen und schönen Formen seiner Kunst.

Daß dieſer Formen unzählig viele ſind, habe ich ſo oft und nachdrücklich ausgeſprochen, daß ich nicht nöthig haben ſollte mich nochmals gegen die thörichte Inſinuation zu verwahren, als wollte ich den Dramatiker auf irgend eine Richtung oder einen Codex verpflichten. Wer das behauptet, hat die Dramaturgie nicht geleſen, denn mit der philoſophiſchen Katheder-Aeſthetik hat ſie gar nichts zu thun, und der Tyrannei der naturaliſtiſchen Kritiker, die nur eine Norm und keine andre gelten ließen, hat ſie ſich weder ſchuldig gemacht, noch wird ſie es jemals thun. Nur dem, was uns die Geſchichte des Dramas und die Betrachtung der großen Kunſtwerke ſelber lehrt, hat ſie nachzuſpüren und gewiſſe allen Dramen gemeinſame Erſcheinungen nachzuweiſen verſucht. Und da glaube ich denn allerdings, daß ſolche überall nachweisbare Erſcheinungen eben darum auch nothwendig, d. h. in der Natur des Kunſtwerks und des Menſchen begründet ſind. Wer ein Haus baut, muß damit in die Höhe, er mag wollen oder nicht. Iſt es ein größerer Bau, ſo wird der Architekt Stockwerk auf Stockwerk fügen, die einzelnen Theile proportioniren, zu einem Ganzen gipfeln und krönen müſſen. Das verſteht ſich von ſelbſt, und es wäre ein Unſinn, es anders machen zu wollen, Zimmer an Zimmer zu bauen, Saal an Saal, Alles zu ebener Erde, eine endloſe Steinſchlange. Denkbar wäre ſolch' ein Ungethüm gewiß, aber ein Eskimodorf oder ein Hottentottenkraal könnten uns daneben wie große Kunſtleiſtungen anmuthen. Gleichen nicht aber einige der modernſten Bühnenſpiele, die ohne den Plan eines Ganzen, ohne jede architektoniſche Gliederung Bild an Bild, Auftritt an Auftritt reihen, wirklich ſolchen ſteinernen Lindwürmern? Warum ſträubt ſich denn der in ſo vielen Dingen bekehrte Naturalismus immer noch gegen die künſtleriſche Wohlgeſtalt des Dramas, wie es von Alters her geweſen und wohl für immer bleiben wird? Aus Haß gegen die „Mache", die doch nur die Larve des Geſetzes trägt und auf allen Gebieten des Culturlebens ihr unvermeidliches äffiſches Weſen treibt? Hat der Naturalismus neue Dramenformen an Stelle der alten ſetzen wollen? Vielleicht. Aber gethan hat er es nicht. Er hat die alten nur zertrümmert, um keine Form zu haben, und wenn er

nicht dem dummen Dilettantismus ſchmeicheln will, der alles Formloſe für genial hält, wird er es über kurz oder lang doch wieder machen müſſen, wie die Architekten, die ein Haus bauen: ſie müſſen damit in die Höhe, ſie müſſen es gliedern und gipfeln.

Dieſe Bemerkungen glaubte ich hier vorwegnehmen zu dürfen. Im Uebrigen möge ſich das Werk auch ferner ausweiſen, wie es das bislang gethan. Ich glaube in ſeinen drei Bänden nun keine dramaturgiſch wichtige Frage mehr überſehen und unerörtert gelaſſen zu haben. Daß auch die Vorreden zu ſeinem Beſtande gehören, möchte ich jedoch nochmals betonen. Ich bitte die Leſer darum, ſie nicht zu überſchlagen. Vielleicht wird aber auch dieſe Bitte nicht geleſen — und dann vermag ich freilich nicht zu helfen.

Bremen, October 1896.

Heinrich Bulthaupt.

Vorwort zur fünften Auflage.

Abermals vielfach umgestaltet und erweitert tritt dies Buch seine neue Wanderung an. Was es will — darüber habe ich mich bereits bei seinem ersten Erscheinen deutlich ausgesprochen, und auf das Vorwort zur dritten und vierten Auflage, das auch dieser fünften mit auf den Weg gegeben wird, darf und muß ich die Leser darum verweisen. Da es sich aller Dogmatik enthält und der inductiven Methode, die es eingeschlagen, getreu bleibt, wird es, wenn es wirklich die Erkenntniß vom Wesen des Dramas bis dahin in etwas hat fördern helfen, vielleicht auch fernerhin nicht ohne Nutzen gelesen werden. Ja, wie ich hoffen möchte, jetzt mehr als je. Denn die revolutionäre Bewegung, die sich, im Anschluß an den Versuch der Erschütterung der modernen Gesellschaftsformen aller Künste bei allen Culturvölkern bemächtigt hat, droht augenblicklich — von allem Andern noch einmal abgesehen — die Grenzen des Dramatischen völlig zu verwischen. Durchaus novellistisch geartete, behaglich bei der Schilderung des Zuständlichen verweilende und als solche oft vortreffliche Werke gelangen plötzlich in den Ruf bedeutender Dramen, und, gleichsam die allgemeine Verwirrung benutzend, bieten selbst theaterkundige Poeten, denen es weder an dramaturgischer Einsicht noch an der Kraft, ein gutes Bühnenstück zu schreiben fehlt, und die im Uebrigen nicht zu den Rebellen gehören, dem Publikum bunte Bilderreihen

als Schauspiele dar. Nun legt dies Buch auf jeder Seite Zeugniß davon ab, daß der Verfasser die Kunst nicht als ein todtes Gut, sondern als einen blühenden Organismus betrachtet, der immer neue Schößlinge ansetzt, wandelbar, abhängig vom Boden und Klima, von Wind und Wetter, und darum von einer unerschöpflichen Mannichfaltigkeit. Immer wird sich in seinen schönsten Sommertagen ein neuer Trieb in ihm in neuen Formen äußern — aber ein Gesetz wohnt allem organischen Werden inne, und das kann man nicht aufheben, wenn man nicht die Gattung verändern will. Das Drama aber ist unter den Augen eines Publikums entstanden, das, was ihm sonst der Rhapsode, der Erzähler in breitem Flusse vortrug, hier dargestellt sah und sehen wollte. Wie man sich immer das erste scenische Brettergerüst denken will: es liegt in der Natur der Sache, daß die sichtbare Verkörperung eines Vorgangs an ganz andre Bedingungen als die epische Mittheilung geknüpft war und ist. Der rhapsodische Vortrag konnte unterbrochen, wiederholt, beliebig gedehnt werden, er konnte sich mit Schilderungen kleiner und kleinster Dinge befassen, im Weltall bis an die äußeren Grenzen schweifen, im Menschenherzen der langsamsten Entwicklung bis in das feinste Geflecht der Adern und Nerven liebevoll folgen. Die dramatische Darstellung dagegen war und ist an die Dauer weniger Stunden gekettet, und die Zeit ruft ihr ein gebieterisches Vorwärts zu. Anfang und Ende muß sie in sich tragen, denn nicht von einem Ungelösten wollen die Zuschauer, die sich zu einer so außerordentlichen Veranstaltung vereinigt haben, sich entfernen. Die Entwicklung liegt in ihrem Wesen begründet, und wie alles organische Leben aus einem Keim erwächst, einen Höhepunkt erreicht und dann zurücksinkt, wird diese Entwicklung, parallel mit der Empfindung der Zuschauer, eine wellenförmige sein. Vollkommene Deutlichkeit ist von ihr unzertrennlich, denn eine Wiederholung unklar gebliebener Motive, die der epische Vortrag gestattet, ist bei der dramatischen Darstellung ausgeschlossen, und weil die Schauspieler nun einmal da sind, wird man naturgemäß Alles, was sie vor unsren Augen thun können, auch von ihnen sehen wollen: die Entwicklung wird sich also zumeist auch in eine äußerlich bewegte Handlung umsetzen.

Das sind nur allgemeine Umrisse, deren feinere und reichere Ausführung und Ausfüllung den Untersuchungen des Buches selbst überlassen sein muß. Man wird sich, wenn man sich mit ihnen vertraut macht, dann sehr bald überzeugen, daß der Verfasser das Wesen des Dramatischen keineswegs in einer lärmenden Action erblickt (die sehr undramatisch sein kann), aber man wird es ebenso begreiflich finden, daß er die Entwicklung von ihm nicht zu trennen vermag, und daß er die Umsetzung eines seelischen Processes in die äußere Erscheinung, in die sichtbare Welt, für ein unerläßliches Erforderniß des Dramatischen hält. Nun hat sich ja zwar im Laufe einer langen Geschichte das Theatralische vom Dramatischen und damit die Maske, die äußere Hülle, der Schein des Dramas von seinem Wesen getrennt, das sogenannte Buchdrama ferner von dem aufführbaren Theaterstück, und manche wahrhaft dramatische Dichtung, die mit den Mitteln der Bühne dargestellt keine Wirkung üben würde, besteht mit Ehren, wenn man sie sich in einen idealen Raum verpflanzt, in einer idealen Zeit vor einem idealen Publikum gespielt denkt — aber es ist doch immer festzuhalten, daß das Dramatische in seiner Wurzel von der Vorstellung der sichtbaren Aufführung vor einer Hörerschaft, sei sie klein oder groß, nicht zu lösen ist: Alles, was daraus resultirt, haftet ihm also organisch, natürlich an, und nicht Freiheit, sondern Willkür, nicht Natur, sondern Unnatur wäre es, wenn man diese seine immanenten Gesetze mißachten wollte.

Was der Verfasser im Uebrigen von der naturalistischen Bewegung hält — denn diese ist selbstverständlich gemeint — das wird keinem Kenner des Buches zweifelhaft sein. Als Gegenströmung gegen eine in Aeußerlichkeiten erstarrende, mit abgelebten Formen, mit antiken und mittelalterlichen Carnevalsgewändern seelenlos spielende Kunst war sie ebenso willkommen wie nothwendig. Und soll es den Deutschen nicht beschieden sein, sich aus eigener Kraft und eigenem Können dramatisch zu verjüngen, dann ist es immer noch besser, daß wir uns unsre Muster bei den wesensverwandten skandinavischen Völkern und ihren von einem verehrungswürdigen Wahrheitsdrang erfüllten Poeten holten, als bei der zotigen und verlogenen modernen französischen Komödie.

Schon vor fünfzehn Jahren, längst ehe Ibsen Mode wurde, hat der Verfasser es öffentlich ausgesprochen, daß der frische Wind aus den norwegischen Fjords auch unsren deutschen Dramen rothe Backen bescheeren könnte — und das hat er wirklich gethan. Nur liegt es leider in der Natur aller Mode, daß sie ihre Ideale nicht um der Wahrheit, sondern um der Sensation willen liebt, und man geht selten fehl, wenn man an ihnen, wie an den Pfirsichen in Dumas' „Demi-Monde", den faulen Fleck, die wurmstichige Stelle sucht: man wird sie jedesmal finden. In der That: der geniale Satiriker, der scharfe Beobachter des täglichen Lebens, der tapfre Polemiker, der geistreiche Dialektiker, der kraftvolle Dramatiker — denn alles das ist Ibsen — konnte erst „populär" werden, als er seine psychologischen Probleme auf dem Gebiet der körperlichen und seelischen Krankheiten suchte und der Modeneigung, dem blasirten Pessimismus, Anfangs unabsichtlich, schmeichelnd entgegenkam. Nun bin ich selbst des Glaubens, daß ein rosafarbener Optimismus, der die Welt mit all ihren menschlichen Einrichtungen für vollkommen hält, für Leben und Kunst ungleich unfruchtbarer und verderblicher als eine Philosophie ist, die sich der Einsicht nicht verschließen kann, daß des Leidens in unsrem Leben mehr ist als des Glücks, und daß die schlechten und gemeinen Kräfte in der Welt die reineren Elemente überwiegen. Auf dieser Erkenntniß beruht fast jede Religion, das Christenthum vor Allem, die größten Denker haben sie verkündet und die größten Dichter haben sie gesungen — selbst der Schillersche „Idealismus" nimmt von diesem dunklen Grunde seinen Ausgang und Aufflug. Aber gerade in seinem „Idealismus" (der mit dem Optimismus ja nicht zu verwechseln ist) fand der Dichter die Brücke, die das Diesseits mit dem Jenseits, die Welt der Wirklichkeit mit der Welt der Sehnsucht, mit dem Reich der „Ideale" verbindet — und die Kunst vollzog für ihn wie für alle ihre Jünger nur, was der Glaube auf religiösem Gebiet an den Seinen thut. Das war Schillern aber wiederum nur möglich, weil er in sich selbst die Kraft zur Errettung fühlte, mit andren Worten, weil er an die idealistischen Triebe im Menschen glaubte. Und diese mit allem Glück, aller Freude, mit allen reinen Gütern des Herzens, aller

Stärke einer opfermuthigen Liebe, eines heiligen Wollens, aller Gesundheit der Sinne und der Seele aus dem Leben wegleugnen zu wollen, das ist das traurige Privilegium einer pessimistischen Modephilosophie und einer effectsüchtigen, unwahren, auf ihren Bahnen einherschreitenden Kunst. Nun möchte ich den Kreis der dichterischen Darstellung ungern beschränken: er reicht meines Erachtens ganz so weit wie der Kreis des seelischen Lebens, und die Schatten gehören zu ihm wie das Licht. Aber wohlbemerkt Beides: weder das Licht noch der Schatten allein. Die Menschheit besteht so wenig aus lauter „Adelsmenschen", wie aus lauter leiblich, geistig und sittlich Verderbten, und eine Kunst, die nur das Elend und die Häßlichkeit vor uns ausbreitet, ist nicht weniger unwahr als die schönfärbende, die alle Menschen mit einem Heiligenschein umgiebt. Auf die rechte Mischung kommt es an, und die haben alle wahrhaften Künstler von je gefunden — sowohl im einzelnen Individuum, wie im Verhältniß der Menschen zu einander. Zwar, als der naturalistische Fanatismus auf seinem Gipfel stand, schrieb ein sonst sehr nüchterner und verständiger Kritiker (Herr Paul Schlenther war es — warum soll ich es noch verschweigen?) in der Zeitschrift „Freie Bühne" am 7. Mai 1890: „Wenn ihr über die moralischen Effecte der neuen Kunst jammert, so sei euch gesagt, daß die große sittliche Mission der neuen Kunst darin liegt, daß sie nicht die Menschheit eintheilt in lauter Schurken hier und lauter Biederleute dort, sondern daß sie eine menschliche Seele in ihren natürlichen Irrungen und Schwankungen zeigt, in den Kämpfen, die in jeder Mutter Sohn das Gute mit dem Gemeinen, aus dem nach des großen Idealisten Schiller Wort der Mensch gemacht ist, durchführen." Der Ausspruch verdiente aufbewahrt zu werden, denn er bekundet schlagend, wie ungeheuer selbst klare Köpfe die Bedeutung der sogenannten „neuen Kunst" überschätzt haben. Wie? das wäre etwas Neues? Haben Shakespeare, Goethe und Schiller, Hebbel und Ludwig die Menschen wirklich in Schafe und Böcke, in Schufte und Tugendbolde eingetheilt? Und Macbeth, Othello, Hamlet, alle die wunderbaren Gebilde des englischen Riesen? und Goethes Weislingen, Clavigo, Egmont, Tasso? die Stuart und der Wallenstein? der Erbförster

und die Chriemhild der „Nibelungen“? Einer Widerlegung bedarf jene Behauptung ja nicht, aber sie zeigt uns, daß sich die Hoffnung, die man auf den Naturalismus als auf eine absolute Kunstform baute, wenigstens nach dieser Richtung als baare Phantasmagorie entpuppt hat.

Und steht es mit dem ganzen Programm dieser jetzt schon verrauschenden Bewegung anders? Denn was will der Naturalismus, wenn der Kampf, der unter seinen Fahnen entbrannt ist, überhaupt Sinn hat, in der Kunst anders, als eine getreue Copie der Wirklichkeit? Wie die Menschen im täglichen Leben stammeln und ächzen, reden und sich bewegen, so sollen sie es auch im Kunstwerk thun. Zwar findet sich weder bei Ibsen noch bei Zola oder gar bei dem genialen Tolstoi eine Reincultur des Naturalismus — die überhaupt nur ein Product und das Steckenpferd der Kritik, also einer unschöpferischen Macht ist — denn in jedem dieser drei Männer lebt ein starkes Stück vom Künstler — und ein wahrhafter Künstler *kann* gar kein Naturalist sein. Aber in Berlin haben einige jüngere Schriftsteller, deren bedeutendster, Hauptmann, eben daran ist, sich gleichfalls zum Künstler umzubilden, den „consequenten Naturalismus“ in der geschilderten Gestalt so treu wie möglich auf die Bühne zu bringen versucht. Es war doch nur ein armseliger Nothbehelf. Denn wollte man die Menschen auf dem Theater sich wirklich so verhalten lassen, wie sie es im Leben thun — es würde keinem Poeten gelingen, in dem kurzen Zeitraum von etwa drei Stunden ein Menschengeschick sich erfüllen, ein Drama sich vollenden zu lassen. Und steht nicht Alles, was wir auf dem Theater sehen, im Widerspruch mit der Phrase der „Natürlichkeit“? Die Zeit im Kunstwerk ist nur eine symbolische und der Raum ist es nicht minder. Einen Bretterboden müssen wir gläubig bald für bergiges Terrain, bald für ein Stück Gartenland halten — und wer thäte es nicht willig? Einige wenige Quadratmeter schließen auf dem Theater für uns Meere und Alpen ein. Tag und Nacht sind künstlich, die Bäume sind bemalte Leinwand, die Architektur ist Schein — und mitten in dieser symbolischen und idealischen Welt soll eine Handlung von absoluter Realität vor sich gehen, und die Sprache

soll nichts weiter als die dürftige Scheidemünze des täglichen Verkehrs sein? Es ist unmöglich, völlig unmöglich! Es ist ein ärgeres Unding, als wenn man mitten in ein Gemälde (man nehme einen Rafael oder Rembrandt, einen Idealisten oder Realisten) einen leibhaftigen Menschen stellte. Und zu Allem ist es eine Täuschung, denn die geheimsten Regungen der Menschenbrust, aus denen sich die tragischen Kämpfe entwickeln, setzen sich im Leben der Wirklichkeit nicht in die Sprache um, deren der Dramatiker, und wäre er der eingefleischteste Naturalist, bedarf. Immer wird er aus eigenem Können, aus eigener Kunst hinzuthun und fortnehmen, kurz er wird das Rohmaterial, das die Natur ihm bietet, durch sein Genie künstlerisch gestalten müssen. Und darauf läuft schließlich Alles hinaus. Wenn wir das Leben copiren wollen, wie es ist, müßten wir es noch einmal bilden — zum Kunstwerk wird es dem schöpferischen Geiste erst, der aus der Fülle der Erscheinungen das Wesentliche wählt und zu einem neuen Ganzen verbindet, das gleichberechtigt, ein selbständiger Organismus, neben die Gebilde der Natur tritt. Aus dem „verdrießlich durcheinander klingenden" Chaos der irdischen Erscheinungen formt und rundet der Künstler nach den Gesetzen einer aesthetischen Zweckmäßigkeit, die wir Schönheit nennen, sein Werk, und wie der Ton, der sich aus dem Schwall der Stimmen, der uns umbraust, losklärt, sich zum Geräusch verhält, so verhält sich dies Kunstwerk zur Wirklichkeit: es ist Natur, aber es ist künstlerisch gestaltete Natur. Und in diesem Sinne sind alle wahrhaften Künstler, ob man sie nun den Realisten oder Idealisten beizählt, ob sie die Charakteristik über die schöne Form, oder die schöne Form über die Charakteristik stellen, Naturalisten; wer der Natur die Geheimnisse nicht ablauscht, schafft auch auf dem Gebiete der Kunst kein neues Leben. Ist es darnach nicht klar, daß das Verlangen nach unbedingter Naturwahrheit in der Kunst nichts als ein Widerspruch in sich selbst ist? Ueberlassen wir diese Weisheit den Spatzen des Apelles, die nach den gemalten Trauben pickten, weil sie an ihre Echtheit glaubten; ein Aesthetiker aus ihrem Geschlecht würde ohne Zweifel ein Verkünder des reinen Naturalismus sein.

Trotzdem wiederhole ich, daß ich die heilsamen Anregungen, die der Vorstoß unsrer Literatur gegeben, nicht missen möchte, wenn ich auch nichts davon hören mag, daß er uns ein neues aesthetisches Evangelium gebracht. Ach nein! Der Kampf zwischen Stoff und Form, zwischen Wirklichkeit und Phantasie, zwischen Wahrheit und Schönheit, zwischen Realismus und Idealismus ist uralt. Erstarrt die Form, wird die Schönheit zur Lüge, die Phantasie zum Wahnwitz, der Idealismus zur Phrase, dann wird immer wieder der Ruf nach Natur laut werden, und folgt die Kunst der Wirklichkeit sklavisch, glaubt sie die Natur erfaßt zu haben, wenn sie die schmutzige Oberfläche der Dinge getreulich abklascht, dann wird die Uebertreibung und Verkennung sie von selbst zum Ideal zurückführen. Denn zwischen diesen beiden Polen liegt das Reich der Kunst. Diesen Proceß mit seinen Revolutionen hat die Litteratur seit Klopstocks Tagen schon oft durchgemacht, und jeder neuen naturalistischen Bewegung dürfen wir fortan mit der Ruhe des steinalten Perrückenmachers aus der Rue de Sèvres in Paris begegnen, der dereinst das abgeschlagene Lockenhaupt der Prinzessin Lamballe hat frisiren müssen und der am 4. September 1870 zum so und so vielten Male das Toben eines Volksaufstandes erlebte. Es kennt das. Es ist das alte Spiel.

Im Uebrigen möge dies Buch wiederum für sich selbst sprechen. Sein Titel lautet von jetzt an endgültig „Dramaturgie des Schauspiels“ statt, wie früher, „der Classiker“. Auch in der neuen Gestalt hält es sich von der Thorheit, der Kunst Gesetze vorzuschreiben oder ihr gar den Weg ins neue Jahrhundert zu weisen, ganz fern. Es will nur fühlen, wo ihr das Herz pocht, und die Geheimnisse ihres Lebens erlauschen, ohne sie als Leichnam auf den Secirtisch zu legen. Mitfreude an ihrem blühenden Dasein möchte es den Lesern erwecken, kein wissenschaftliches Interesse an dem Gliederbau einer Todten. Und eben darum hat der Verfasser auch davon abgesehen, seine Kenntnisse breit und umständlich zur Schau zu tragen und den einzelnen Abschnitten eine Ausdehnung zu geben, die das ganze Buch leicht um eine doppelte, eine drei- oder vierfache Bändezahl hätte vermehren können. Seinem Charakter, seinem Zweck wäre es damit untreu

geworden; den Gelehrten aber ist es nicht unbekannt, daß es aus den Quellen sorgfältig geschöpft und auch die neuesten Forschungsresultate soweit möglich für seine Betrachtungen herangezogen hat. Für jede begründete Ausstellung wird der Verfasser den Kritikern auch ferner dankbar sein.

Daß dem Buche ein besonderes Register beigegeben ist, wird man willkommen heißen. Die Anordnung erwies sich als nothwendig, da die drei Bände der „Dramaturgie" einzeln käuflich sind und die später erschienenen mit dem ersten buchhändlerisch nicht immer ganz den gleichen Schritt halten. Seinen ideellen Abschluß findet das Werk freilich erst mit dem Schlußbande, denn es erscheint mir gut, nochmals zu betonen, daß sein letzter Zweck nicht die Zergliederung dieses oder jenes Dramas, sondern die Aufspürung der künstlerischen Gesetze ist, nach denen das Drama als Gattung sich gestaltet.

Bremen, Juli 1892.

Heinrich Bulthaupt.

Vorwort zur dritten und vierten Auflage.

Ich habe die Freude, diesem Buch bei seinem neuen Ausflug in die Welt ein Geleitwort auf den Weg geben zu dürfen, das vor Allem ein Wort des Dankes sein muß: des Dankes für die herzliche Aufnahme, die ihm Bühne, Publikum und Kritik bereitet haben. Die sorgfältige und fördernde Beurtheilung, die ihm von Seiten unsrer berufensten Kunstrichter, die sich selbst durch eigene treffliche Leistungen beglaubigt haben, zu Theil geworden ist, kann ich nicht genug anerkennen, hoffe aber mich für ihre Mühe und Nachsicht dadurch wenigstens in etwas erkenntlich zu zeigen, daß jede neue Auflage den redlichen Willen verräth, einige Schwächen der ersten abzustellen und dem Ziel meiner Untersuchungen nah und näher zu kommen.

Die vielfachen Zusätze, die das Buch erfahren hat, werden willkommen geheißen werden. Daß ich mit unsren deutschen Meistern und mit Shakespeare den Kreis der „Classiker“ *) habe schließen wollen, würde seinem Geiste vollständig zuwiderlaufen, und man wird sich von dem Gegentheil überzeugen, wenn man sich die freundlichst von mir erbetene Mühe nimmt, auch das Vorwort zur ersten und zweiten Auflage, das ich unten mit geringen Abweichungen wieder abdrucken lasse, lesen zu wollen. Denn dies scheint bei der weit verbreiteten Abneigung gegen Vorreden nicht immer geschehen zu sein. Insbesondre möchte ich auch

*) Diese Ausführungen nehmen auf den früheren Titel „Dramaturgie der Classiker“ Bezug.

an dieser Stelle betonen, daß ich Grillparzer, wie es sich wohl von selbst versteht, zu den Großen und Größten zähle, und daß ich einen dritten Band dieser „Dramaturgie“ habe erscheinen lassen, der mit der Betrachtung der Werke dieses erlauchten Dichters beginnt. Jenem dritten Bande, dessen Vorrede die Aenderung des Titels „Dramaturgie der Classiker“ in „Dramaturgie des Schauspiels“ begründet, ist auch ein Namens- und Sachregister für das gesammte Werk beigegeben worden.

Und so sei dies Buch der Gunst und Nachsicht der Leser aufs Neue empfohlen!

Der Umfang dieses Buches könnte, wenn man es nach seinem Titel beurtheilen wollte, sicherlich mit Leichtigkeit erweitert werden: ein Zugeständniß, durch das sich der Verfasser hinlänglich vor dem Verdacht bewahrt zu haben glaubt, er wolle für den Begriff der „Classicität“ peinlich enge Grenzen festsetzen. Dieser Begriff ist vielmehr, faßt man ihn nun im Gegensatz zur Romantik, zum Modernen, oder im Sinne einer „Mustergültigkeit“, die wohl immer zu den Idealen gehören wird, beständigen Schwankungen unterworfen. Mit der Kunst, mit dem Leben neuer Jahre und Jahrhunderte wird er immer voller und reicher, anstatt, wie der Schulverstand möchte, immer enger und ärmer werden. Es lag jedoch dem Wunsche, aus dem vorhandenen, zum größten Theil so herrlichen Material allgemeine Vorstellungen und Gesetze zu entwickeln, nahe, zunächst die anerkanntesten Schöpfungen in den Bereich seiner Betrachtung zu ziehen. Denn *sie* weisen vor Allem, wenn die allgemeine Schätzung nicht gänzlich irre gegangen ist, der kommenden dramatischen Kunst, der schaffenden und nachschaffenden, Bahn und Richtung.

Wohl aber versuchte der Verfasser das Feld nach einer anderen Seite hin genauer zu bezirken. Es lag ihm daran, die dramatische Kunst auch in ihrer Verbindung mit der Bühne zu beleuchten. Er beschäftigte sich darum in erster Linie mit denjenigen Werken, die durch ihre Aufnahme auf dem deutschen Theater in beständigem, lebensvollem Bezug zu der Entwicklung des deutschen Dramas und der deutschen Bühne stehen, und wenn

er einige, die mehr durch den Eigensinn oder die Experimentirlust der praktischen Dramaturgen, um ihres poetischen Werthes willen oder aus Gründen einer schätzenswerthen Pietät auf die Bühne gebracht wurden, nicht ausschloß, so geschah es, weil ihre Besonderheiten und Fehler die Vorstellung vom Dramatischen nur um so mehr zu klären und zu befestigen im Stande sind. Gewiß verstattet die vom Verfasser getroffene Beschränkung einen Schluß auf das, was er an den hier *nicht* behandelten Dramen unserer großen Meister für undramatisch, untheatralisch oder für die Entwicklung des Dramatischen und seines Wirkungsgebiets unfruchtbar hält, und erwartet gerade von sachkundiger Seite den Einwurf, daß dies oder jenes Werk in die Sammlung nicht tauge, ein anderes aber seinen Platz hier habe finden müssen u. dergl. Aber solche Schlüsse würden nicht immer richtig sein. Dem einen ist eine Dichtung ans Herz gewachsen, die den Anderen bislang nicht bewegt hat. Auch in dieser Beziehung müssen Ergänzungen einer Zukunft vorbehalten bleiben, die der Verfasser seinem Werke natürlich auf das Lebhafteste wünscht.

Die Gewöhnung unserer Gebildeten, ein dramatisches Kunstwerk dramaturgisch zu betrachten, ist trotz Lessings unvergleichlicher Dramaturgie und einiger vortrefflicher Aufzeichnungen und Abhandlungen von Tieck, Rötscher, Gutzkow, Laube, Freytag, Frenzel u. A., die in neuerer Zeit eine schätzbare Bereicherung durch die gesammelten Kritiken von Lindau, Klaar, Sierke u. A. erfahren haben, immer noch gering. Zwar hat die Shakespeare-Literatur eine stattliche Reihe vielgelesener Commentare aufzuweisen, aber den meisten der mehr oder weniger gelehrten oder geistreichen Erklärer des großen Dichters fehlt die, allerdings auch nicht vorauszusetzende, Kenntniß des Theaters, die mir für die Beurtheilung eines für das Theater bestimmten Werkes denn doch nicht überflüssig zu sein scheint. Unsere *deutschen* Dichter aber haben selbst auf eine halbwegs sorgfältige Betrachtung lediglich des *Dramatischen* ihrer Werke mit wenigen Ausnahmen Verzicht leisten müssen — die Literaturgeschichten konnten sich schon aus räumlichen Gründen nicht weiter über sie verbreiten; Monographien sind selten geblieben. Sollte darum dies Buch

nicht willkommen sein? Nicht etwa nur den Bühnenangehörigen und dem Theaterpublikum (die „Habitués" werden es wahrscheinlich sogar sehr bald aus der Hand legen) — es möchte Jedem angehören, der im Drama die Krone der Kunst und in den Gebilden der Unsterblichen, die sich uns hier darstellen, eine Quelle wundervoller Offenbarungen erblickt, die den großen Organismus des Daseins und die Triebfedern des Menschenlebens heller und reiner darstellen, als es die durch den widerstrebenden Stoff gebundene und um den unverkürzten Ausdruck der göttlichen Ideen betrogene Wirklichkeit vermag. Es setzt durchaus kein Fachinteresse voraus und dient zunächst keinem solchen. Seine Voraussetzungen gehören allen Gebildeten gemeinsam. Daß es aber wiederholt vom Dramatischen auf das Theatralische hinweist, damit glaube ich nicht nur den Regisseuren und Schauspielern, sondern gerade denen einen Dienst erzeigt zu haben, die zu der bunten Welt der Coulissen in keinerlei Beziehung stehen. Ich halte es nicht für möglich, unsere Classiker ohne Rücksicht auf die Bühne vollständig richtig zu würdigen. Shakespeare war, soviel wir wissen, Schauspieler und Theaterdirector, Lessing stand in Leipzig und Hamburg als Dramaturg mit der Bühne in directer Beziehung, Goethe leitete die Weimarer Hofbühne, und Schiller brachte nicht eine einzige seiner Tragödieen auf die Bretter, ohne die theatralischen Erfordernisse sorgfältigst zu erwägen und die Auffassung der Schauspieler wie die mise-en-scène (in Mannheim und Weimar) thätig zu beeinflussen. Jeder von ihnen war auf das Genaueste mit dem theatralischen Werkgeräth vertraut und blieb durch lange Jahre mit seinem vielgestaltigen Organismus in unmittelbarer Berührung. Also gerade unsere Größten (und außer ihnen noch viele vortreffliche Dramatiker) entwickelten ihre Kunst unter den Bedingungen des Theaters. Andere, denen diese Schule verschlossen blieb, drängten doch, wie es selbst der subjectivste aller Poeten, Heinrich von Kleist, that, mit leidenschaftlicher Sehnsucht dem Ziele zu, ihre Schöpfungen auf dem Podium verwirklicht zu sehen. Gewiß giebt es werthvolle dichterische und dramatische Werke, die nicht für das Theater taugen, und die Vereinigung des Dichterischen mit dem

Dramatiſchen und Theatraliſchen zugleich finden wir vollkommen reſtlos überhaupt nur in einigen unſrer größten Meiſterwerke vollzogen, aber das „Buchdrama“ war noch nie der Stolz der Genies und echter und reifer Talente. Zwar gehört nicht Alles dahin, was der Rechenſinn eines Theaterdirectors dafür erklärt — aber es giebt Dichter, die glauben, dem Theater geringſchätzig den Rücken wenden zu können, die, von der Oberflächlichkeit und Rohheit, mit der die Kunſt auf den Brettern ſehr oft behandelt wird, angewidert, ihre eigenen Bahnen wandeln, ohne doch einzuſehen, daß gerade die vollkommenſte Kunſt, die ſich zu beſchränken weiß, mit der Bühne in engem, klugem Bunde ſteht und in der Aufführung in ihrem Sinne, nicht in dem einer kritikloſen, genußſüchtigen Maſſe, die Probe ihres Exempels erblickt. Daß es Allen gelungen ſei, die Geſetze des Dramatiſchen und Theatraliſchen in ihrer Beſchäftigung mit der Bühne zu finden, iſt damit freilich nicht geſagt; aber daß ſie nicht irgendwie in ihren Schöpfungen ſichtbar werden oder Spuren zurückgelaſſen haben ſollte, wäre ganz undenkbar.

Damit habe ich nun vielleicht die irrige Erwartung erweckt, als ſeien dieſe Abhandlungen die Ausflüſſe eines gewiß ſchätzenswerthen Schematismus, als behandle eine jede das zu betrachtende Werk mit immer wiederkehrender Genauigkeit zuerſt aeſthetiſch, dann theatraliſch. Dieſer Gewiſſenhaftigkeit kann ich mich — ſoll ich ſagen, zu meinem Bedauern? — nicht rühmen. Von allen hier vereinigten und unter einen Geſichtspunkt geſtellten Aufſätzen iſt keiner geſchrieben nur um geſchrieben zu werden. Sie ſind (und ich glaube, es müßte mit allen Arbeiten, die künſtleriſche Dinge behandeln, ſo geſchehen) mehr entſtanden als gemacht. Daher ſchreibt ſich eine gewiſſe Ungleichheit. Bald iſt das rein Aeſthetiſche, bald das Techniſche des Dramas, bald das Theatraliſche ſtärker betont. Jedenfalls iſt kein einziger ohne eine reiche theatraliſche Erfahrung und ohne genaue Fühlung mit allen Einzelheiten des Dramas und ſeiner ſceniſchen Wirkung ausgereift.

Dasſelbe Gefühl widerrieth mir auch, in einem ſogenannten „allgemeinen Theil“ gewiſſermaßen eine Codification dramaturgiſcher Geſetze zu verſuchen. Derartige Abſtractionen ſind faſt

immer gefährlich. Nur in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks erkennt man das Allgemeine und vermag man es auszusprechen. Es ist von ihm unzertrennlich. Gewiß giebt es große und unumstößliche Gesetze für das Drama wie für jedes andre Werk der Kunst. Aber solche, die einer Kunstgattung bei allen Völkern übereinstimmend zukommen, sind außerordentlich gering, denn Volksgeist und Persönlichkeit spielen mit ihnen und umhüllen sie wie das blühende Fleisch das Skelet. Vollends auf unserem Gebiete sind wir meinem Dafürhalten nach noch nicht dahin gekommen, ohne Bezugnahme auf einzelne Beispiele mit Nutzen eine „allgemeine Dramaturgie" schreiben zu können. Fehlt es uns auch nicht an den scharfsinnigsten und überzeugendsten Definitionen des Dramatischen und der Gesetze von dem Aufbau eines Dramas, so sind doch andere Gebiete des Dramaturgischen (worunter außer dem Aesthetischen und Technischen des Dramas auch seine Umsetzung in die theatralische Erscheinung und die Kenntniß aller dazu erforderlichen Mittel begriffen ist) noch nicht so allseitig durchgearbeitet, daß man ihre Gesetze von dem einzelnen Fall trennen könnte, ohne Gefahr zu laufen, dunkel oder einseitig und schablonenhaft zu werden. Da diese Gesetze aber nur auf dem Wege der Erfahrung gefunden werden können, so werden sie auch durch die Erfahrung erst den Gültigkeitsstempel erlangen, einleuchten und überzeugen. Aus dem Beispiel entwickelt sprechen sie mit sinnlichster Wahrnehmbarkeit; getrennt von ihrem mütterlichen Boden werden sie blaß und schwach, in Berührung mit ihm lebensvoll und kräftig.

Wie es die Gelegenheit brachte, sind die Betrachtungen verallgemeinert. Man wird z. B. bei Erwähnung der „Iphigenie" eine Abhandlung über die poetische Sprache im Drama, bei der „Braut von Messina" eine solche über den Begriff des Tragischen u. A. finden, während eine kurze Darstellung der Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters, da sie mit besondrer Beziehung auf Shakespeare und das Wesen der englischen Bühne entworfen wurde, ihren Platz passend in der Einleitung zum zweiten Bande gefunden hat. Im Uebrigen aber hat der Verfasser sich nach Kräften davor gehütet, allzu abstract und doc-

trinär zu werden. Gerade die philoſophiſchen Neigungen unſerer Aeſthetiker ſeit Hegel ſind der Verderb für unſere Kunſt und Kunſtbetrachtung geworden. Man conſtruirte Geſetze und zwängte den einzelnen Fall hinunter, er mochte wollen oder nicht. Man rechnete mit Vorſtellungen, die dem antiken Drama zukamen, und maß nach ihnen die moderne Tragödie. Derartige „Allgemeingültigkeiten“ wagt der Verfaſſer nicht zu verheißen. Er wäre froh, wenn ſeine Beobachtungen einige brauchbare Fingerzeige für eine ſpäteren Zeiten aufzubehaltende Aeſthetik des germaniſchen Dramas lieferten, oder wenn ſie auch nur den vom Tagwerk Ermüdeten, nach dem Quell der Schönheit Verlangenden in ſeinem künſtleriſchen Genießen förderten und zu eigenem Urtheil anregten. Nicht die Botanik ſchafft die Pflanzen, ſondern die Pflanzen die Botanik. Wir haben uns aus dem alten metaphyſiſchen Bann erſt ganz zu befreien. Nochmals: die aeſthetiſchen Geſetze ruhen im Kunſtwerk verborgen und wandeln ſich nach Zeit, Ort und Perſönlichkeit. Man kann ſie von ihm nicht loslöſen. Nur nahe kommen wird man ihnen, ihren Hauch ſpüren, ihren Herzſchlag fühlen, aber man wird ſie ebenſo wenig wie das Leben in Spiritus ſetzen können, ein bequem hin- und herzuwendendes und zu beſchreibendes Object.

Das hiſtoriſche Material des Buches iſt größtentheils bekannt. Wo ihm dies nicht der Fall zu ſein ſchien, hat der Verfaſſer die von ihm benutzte Quelle namhaft gemacht. Dies iſt natürlich ſtets in den wenigen Fällen geſchehen, in denen er das dramaturgiſche Urtheil eines Anderen zu dem ſeinigen gemacht hat. Im Uebrigen iſt gerade dies ſein Eigenſtes und hoffentlich ausreichend, das Buch und ſeine Nachfolger zu empfehlen. Nur möge man die Ergebniſſe der Unterſuchung nicht mit dem allgemeinen Urtheil meſſen, das ſich bei Vielen über die claſſiſchen Werke und ihre Dichter ohne genaue Kenntniß derſelben, bei den Meiſten ſogar nur nach flüchtigen Jugendeindrücken feſtzuſetzen pflegt. Gerade wo ſie von der landläufigen Auffaſſung abweichen, bittet der Verfaſſer den Leſer, auf den Dichter zurückgreifen zu wollen, um ſich, wenn auch nicht überzeugen zu laſſen, doch den Weg ſeiner Beweisführung klar zu machen. Auch iſt

bei der Beurtheilung eines dramatischen Werkes stets in Erinnerung zu bringen, daß das Poetische und das Dramatische nicht schlechthin das Nämliche ist, daß eine Dichtung ein poetisches Meisterwerk und doch ein schlechtes Drama sein kann. Was wir von dem Drama verlangen, hat uns Lessing in einer meisterhaften Formel an die Hand gegeben: „Begebenheiten als Handlungen". Ueber jenen anderen Punkt, das Verhältniß des Dramatischen zum Poetischen, giebt uns Schiller in einem Briefe an Goethe vom 12. December 1797 eine wundervolle Aufklärung: „Ich glaube, daß bloß die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freien Gemüthlichkeit äußern will. Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck, genirt Sie, und vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich in Ihnen alle poetischen Eigenschaften des Tragödiendichters im reichlichsten Maß, und wenn Sie wirklich dennoch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müßte der Grund in den nicht poetischen Erfordernissen liegen." Das ist so klar wie möglich und hellt zur Genüge auf, warum ein gutes Theaterstück, ja selbst ein gutes Drama, trotz seiner theatralischen und dramatischen Qualitäten doch kein dichterisches Meisterwerk zu sein braucht, und warum der herrlichsten Dichtung die theatralische und dramatische Wirkung abgehen kann.

Ueber einige der hier behandelten Dramen hat sich der Autor zwar schon in seinen „Dramaturgischen Skizzen" und „Streifzügen" ausgesprochen, auch einige Partieen aus den im Wesentlichen völlig veränderten, in den genannten Sammlungen befindlichen Aufsätzen herübergenommen, wenn sie ihm den auch jetzt noch für ihn gültigen Ausdruck seiner Ueberzeugung boten — im Uebrigen aber erscheinen ihm jene kleinen Aufsätze immer mehr als für sich genommen unzulängliche Vorarbeiten für diese „Dramaturgie", und weder in Form noch Inhalt vermag er heutzutage noch für sie einzutreten.

Eine kurze Bemerkung über den Titel. Es ist eine kleine grammatische Ungenauigkeit darin, etwa als wollte man statt „das Rauschen der Blätter der Linde“ das „Blätterrauschen der Linde“ sagen. Der Verfasser wählte ihn trotzdem, weil es für das Wort „Dramaturgie“, das sich ohnedies nicht zerlegen läßt, keinen erschöpfenden deutschen Ausdruck giebt, und weil er seiner Meinung nach den Inhalt des Buches am Deutlichsten bezeichnet.

Zum Schluß gebe ich die Versicherung, daß es mein sehnlichster Wunsch ist, mein Werk möge den großen Meistern, mit denen es sich beschäftigt, neue Bewunderung gewinnen und zur Erkenntniß ihres Wesens, wie es sich in ihren Schöpfungen spiegelt, anregen — sei es selbst auf seine eigenen Kosten.

Bremen, September 1890.

Heinrich Bulthaupt.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Lessing.

Miß Sara Sampson 3
Minna von Barnhelm 13
Emilia Galotti 34
Nathan der Weise 54

Goethe

Götz von Berlichingen 89
Clavigo 108
Stella 122
Die Geschwister 126
Egmont 134
Iphigenie auf Tauris 149
Torquato Tasso 171
Faust 187

Schiller.

Die Räuber 237
Fiesco 259
Kabale und Liebe 276
Don Carlos 291
Wallenstein 315
Maria Stuart 357
Die Jungfrau von Orléans 376
Turandot 401
Die Braut von Messina 407
Wilhelm Tell 433
Demetrius 455

Heinrich von Kleist.

Das Käthchen von Heilbronn 469
Der zerbrochene Krug 486
Die Hermannsschlacht 494
Prinz Friedrich von Homburg 521

Lessing.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Miß Sara Sampſon.

Miß Sara Sampſon lebte lange ſchon nur noch in den Literaturgeſchichten und der Kenntniß einiger weniger Gebildeter, bis ſie in neuerer Zeit wieder auf die Bühne gebracht wurde. Nicht aus einer literariſchen Grille oder in der redlichen Abſicht, einem verkannten Drama auch auf den Brettern Geltung zu verſchaffen, ſondern wirklich mit einem gewiſſen inneren Recht; denn das Einzige, was dem Werke die Bühne wiedereroberte (wo es ſich denn, obſchon nur an wenigen Theatern, einige Jahre mit dem alten Anſtand hielt), war ſeine Eigenſchaft als Theaterſtück, und zwar als vortreffliches oder doch effectvolles Theaterſtück. Sein dramatiſcher Werth iſt dagegen gering genug, und man braucht garnicht einmal die Entrüſtung eines Briefſchreibers in den „Vermiſchten kritiſchen und ſatiriſchen Schriften“ (herausgegeben von Joh. Duſch, Altona 1758, pag. 46—100) über den neutralen Saal des Stücks und den Widerſpruch, daß das elende Wirthshaus, von welchem Mr. Sampſon ſpricht, gleichwohl neun bis zehn Zimmer enthalten müſſe, zu theilen, um auf die empfindlichſten Schwächen in der Motivirung der ſceniſchen Möglichkeiten und der äußeren und inneren dramatiſchen Handlung zu ſtoßen. Daß das Dramatiſche ſein enges Bündniß mit dem Theatraliſchen im Lauf der hiſtoriſchen Entwicklung gelockert hat, iſt ja leider wahr. Die Theaterwirkung iſt auf wenige Stunden angewieſen. Sie geſtattet, da Worte und Bilder ohne Wiederkehr vorübereilen, keine wiederholte, genauere Prüfung der Détails, der Motive, des Zuſammenhangs der Charaktere und der Handlung.

Sie kann blenden, durch ſtarke Contraſte imponiren, ohne uns Zeit zu laſſen, über die Berechtigung derſelben zu reflectiren. Sie kann uns ihre Perſonen auf den höchſten Höhen des Affects zeigen, ohne daß ſie uns über die Möglichkeit, wie ſie dahin gelangt ſind und ob ſie überall dahin gelangen konnten, aufklärte. Sie täuſcht uns gern über das Werden und zeigt uns mit Vorliebe das ſchon Gewordene. Sie giebt uns, wie im Bouquet, Blumen an künſtlichen Stielen. Man darf ihr nicht hinter die Couliſſen ſehen, denn nur für den Schein iſt ſie gemacht. Sie wird, mit Rückſicht auf die Genußfähigkeit des Publikums, die angeregt wird, einen Höhepunkt erlangt und dann ermattet, ihre höchſten Wirkungen in die Mitte des Stückes verlegen, ohne daß dieſe Effectſtellen mit einer dramatiſchen Kriſis etwas zu thun zu haben brauchten. So verhält ſich das Theatraliſche zum Dramatiſchen, wie die Dialektik zur Logik. Jene überraſcht und packt, dieſe überzeugt. Nun kann ſich freilich Beides vereinigen, und wir haben Gott ſei Dank vortreffliche Dramen, die die augenblickliche zündende Wirkung des Theaterſtücks mit der unvergänglichen des organiſchen Kunſtwerks verbinden. Zu dieſen zählt „Miß Sara Sampſon“ nicht, ſo vortrefflich manches Einzelne iſt, und es iſt lehrreich zu ſehen, daß ſogar der gegen ſich ſo wahre und gegen Andere ſo unerbittlich ſtrenge Leſſing dieſe Macht der theatraliſchen Spiegelfechterei an ſich ſelber hat erfahren müſſen.

Um gleich das ärgſte Beiſpiel eines ſolchen bloß theatraliſchen Effects hervorzuheben, ſei die Begegnung der Sara mit der ränkevollen Marwood genannt. Es war gewiß äußerſt verlockend für den Dichter, dieſe beiden Frauen zuſammenzuführen, und es mußte, wenn es irgend ging, ein Grund, der dieſe Zuſammenkunft ermöglichte, gefunden werden. Der hätte ſich ſchicklich aber nur ſo finden laſſen, daß Mellefont dem Beſuch der Marwood nicht *zuvor*gekommen, ſondern daß dieſe ſelbſt in den von ihm und Sara bewohnten Gaſthof eingedrungen wäre. Das hätte dem Dichter jedoch für ein fünfactiges Drama ſchlecht getaugt, denn ein raſches Ende wäre unter dieſen Umſtänden unvermeidlich geweſen. Ueberdies bedurfte er einer Unterredung Mellefonts mit ſeiner früheren Geliebten unter vier Augen, und er bedurfte der

Scene mit dem Kinde. In dem ihm vorschwebenden antiken Modell, der Medea, fand er dies Alles zwanglos beisammen. Aber sobald Jason zum Mellefont, Medea zur Marwood, Sara zur Kreusa, die Knaben zu der gezierten kleinen Arabella wurden, sobald der conventionelle Zwang der modernen Verhältnisse die Menschen nicht so leicht wie in der griechischen Heroenwelt zusammenführte, erwuchsen dem Dichter allerlei Hemmnisse und Schwierigkeiten, die ihm verwehrten, einfach und geradeswegs zum Ziele zu gelangen; und deren Opfer ist er geworden. So bereitete er denn, indem er den Stoff breit hämmerte, der ohnehin fast entwicklungslosen Handlung noch eine weitere Verzögerung, indem er den Liebhaber in das Hôtel der von ihm verlassenen Marwood schickte, ihr Rückkehr versprechen und — dieselbe unmittelbar darauf widerrufen ließ, was denn mit dem Eingeständniß, eine dramatische Ungehörigkeit begangen zu haben, so ziemlich auf eins hinausläuft. Damit war aber auch die Möglichkeit einer Begegnung der Rivalinnen so gut wie geschwunden, und jedenfalls hat der sonst so planvolle, scharfsichtige Lessing eine schickliche nicht gefunden. Denn es ist ganz widersinnig und jedenfalls völlig überflüssig, daß ein Mensch wie Mellefont, der das Naturell der Marwood zuverlässig kennt, den zwecklosen Besuch der als „Lady Solmes" verkappten Nebenbuhlerin bei der Sara Sampson, von dem er sich das Schlimmste versehen und der ihn überdies in die peinlichste Lage von der Welt bringen mußte, hätte zugeben sollen. Es spricht Nichts dafür und Alles dagegen. Und noch unmöglicher und undramatischer ist es, daß Mellefont die beiden Frauen im vierten Act gar allein läßt, gegen sein eigenes Gefühl, das ihn warnt, eine endlos scheinende Zeit allein läßt — nur um eine große Scene und das Giftattentat zu ermöglichen. Denn welch' andern Grund fände man sonst? Der größte Dummkopf hätte nicht so wie dieser Mellefont gehandelt. Und wäre ein solcher Widersinn selbst einem schwankenden Rohr zuzutrauen, wie es der Liebhaber der Sara und der einstige Buhle der Marwood nun einmal ist — es bleibt doch durch und durch undramatisch, dem tragischen Schicksal, das mit unvermeidlicher Notwendigkeit hereinbrechen muß, durch ein leichtsinnig geöffnetes Zufallspförtchen Eingang zu verschaffen.

Ist es nun aber nicht auffallend, daß in der so hoch über der „Sara“ stehenden „Emilia Galotti“ sich eine ähnliche Schwäche findet, eine Stelle, die dem Gegenspiel den Sieg nur dadurch ermöglicht, daß der Spielende in einem entscheidenden Moment ohne allen Grund seine Waffen aus der Hand legt? Es ist die Stelle, in der Marinelli der Gräfin Orsina einen „Theil der Wahrheit“ sagt. Und sonderbarer Weise motivirt Marinelli, mit dessen sonstigem Raffinement sich dieser augenblickliche Leichtsinn übrigens noch weit schlechter als mit dem sanguinischen Naturell Mellefonts verträgt, sein Entgegenkommen gerade wie dieser damit, daß die Feindin (Orsina hier, Marwood dort) gehen will. In „Miß Sara Sampson,“ II., 8. heißt es:

> Diese Bitte, Marwood, — — könnte ich Ihnen gewähren. Wollen Sie aber auch alsdann gewiß diesen Ort verlassen? — Marwood: Gewiß. —

In der „Emilia Galotti,“ IV., 5:

> Orsina: — — — Sagen Sie mir, was Ihnen zuerst in den Mund kommt — und ich gehe. Marinelli: Mit dieser Bedingung kann ich ihr ja wohl einen Theil der Wahrheit sagen.

Auch der Kniefall der Sara, der die Entscheidung des großen wirkungsvollen Auftritts herbeiführen muß (denn erst nach diesem theatralischen Kniefall giebt sich Marwood ihrer Feindin zu erkennen), ist gewaltsam und ohne rechten Sinn. Die feine, zwar gefühlvolle, aber auch kluge Sara kann sich, nachdem sie die Lady durchschaut und in gerechtem Zorn zurechtgewiesen hat, unmöglich zu einem Satz, wie es dieser ist, versteigen:

> „Lassen Sie mich, Lady, lassen Sie mich fußfällig darum bitten — um Ihre Freundschaft, Lady — und wo ich diese nicht erhalten kann, um die Gerechtigkeit wenigstens, mich und Marwood nicht in einen Rang zu setzen“.

Um so etwas bittet man nicht fußfällig. Es ist eine bloße geschraubte Suggestivhandlung, nur dazu da, einen bestimmten Effect, den der Dramatiker auf andre Weise nicht herbeiführen kann, auszulösen. Auch in der „wilden Stellung“, mit der Mellefont im zweiten Act in Marwoods Zimmer tritt, in den grellen Gegensätzen der dritten Scene des dritten Actes, dem unmotivirten Glauben Saras, ihr Vater sei todt, ihrem Wehgeschrei,

das dann wieder mit der Freude bei der Nachricht, er lebe, contraſtirt wird, kann man ſchwerlich etwas Anderes als das Aufſuchen theatraliſcher Effecte erblicken.

Der große Dichter kommt eben in dem Stücke noch nicht zum Vorſchein. Er iſt noch unfrei, noch nicht er ſelbſt. „Miß Sara Sampſon“ iſt die Vorläuferin von „Emilia Galotti“ und „Kabale und Liebe“, Marwood die Ahne der Orſina und der Milford, die auf das Gift bezügliche Wendung im letzten Monolog der Marwood iſt ſogar die ganze Orſina, aber „Miß Sara Sampſon“ beſitzt weder die Kunſt des Planes, die Schärfe und Straffheit der Charakteriſtik in der „Emilia“, noch den hinreißenden Schwung und die dämoniſche Kraft der Schillerſchen Tragödie. Die Perſonen ſind nicht umſonſt Briten, aber ſie ſind es nur in literariſchem Sinne, Abdrücke der Modemuſter der damaligen Periode. Die ſentimentalen engliſchen und angliſirenden Romane (Richardſon) ſpuken in ihnen, und der Grundzug der Zeit, eine weiche Rührſeligkeit, die Leſſing erſt in der „Minna“ zu ſchöner, ruhiger, tiefer Wärme abklärte, während ſie in der „Emilia“ einer oft allzu überlegenen Ruhe wich, drängt ſich in der ganzen Dichtung unangenehm vor. Der alte Sampſon, Mellefont, Waitwell, Sara, Arabella, Betty — Alle weinen und weinen oft. Auch der Charakteriſtik fehlt es noch an Schärfe. Am Feinſten ſind zwei der kleineren Rollen, Norton und der Wirth (ein Bruder des köſtlichen Geſellen in der „Minna von Barnhelm“), gezeichnet. Marwood iſt zwar von großem, kühnem Wurf, leidenſchaftlich und raffinirend, aber unäſthetiſch übertrieben und ohne den unheimlichen Reiz der philoſophirenden Gräfin, Sara ſelbſt von rührender Innigkeit und Zartheit der Empfindung — verblaßte nur auch ihr Bild nicht unter den ewig fließenden Thränenſtrömen! Der ſonſt farbloſe Mellefont wird einzig in ſeinem kurzen Monolog im vierten Act gut individualiſirt, aber eine völlige Verirrung iſt die Zeichnung des Kindes.

Trotz Allem aber hat das Stück bemerkenswerthe Vorzüge: in dramatiſcher Beziehung die große Einfachheit der Handlung, in theatraliſcher die ſtarke Farbengebung, die bei discreter Behandlung des Textes, der von manchen Auswüchſen befreit werden

kann, eine überraschende Bühnenwirkung erzielt. Das Stück trägt eben trotz Allem, besonders in der oft so edlen und geistvollen Sprache, Lessingsche Züge, und in der Geschichte des deutschen Theaters nimmt es eine ganz ungewöhnliche Stellung ein. Erwägt man nämlich, welch gewaltiges Ansehen der Dichter bei seiner Mitwelt genoß und wie unbedingt man ihm zu folgen geneigt war, dann erscheint es uns wegweisend, daß er in einem Trauerspiel zum ersten Male auf den steifen Alexandriner verzichtete und seine Personen eine flüssige, wohlklingende Prosa reden ließ, die man bis dahin gleichsam für ein künstliches Mittel zweiten Grades und nur im Lustspiel für erlaubt erachtet hatte. Und ebenso kühn und bedeutend ist sein Versuch, die Zuhörerschaft in der Tragödie, anstatt mit dem Thun und Treiben der Könige, mit dem Schicksal bürgerlicher Menschen zu unterhalten. Der Erfolg war denn auch ein außerordentlicher; man begriff, daß der junge Reformator der französischen Schule und den Manen Gottscheds damit den Handschuh hingeworfen hatte, und Publikum und Kritik stimmten ihm (mit wenigen Ausnahmen) zu. Ebenso wichtig und fast noch wichtiger war das positive Bekenntniß, das sich in dem Stücke verbarg: trotz aller Befehdung der Franzosen hielt Lessing doch auch in diesem, ganz neue Spuren wandelnden und suchenden Werke an der geschlossenen, strengen Form fest, die wir den Romanen verdanken; blieb er doch auch späterhin, als ihm Shakespeare bekannt geworden war, von einer äußeren, kritiklosen Nachahmung des großen Dichters, den er so glühend verehrte, und dessen Geist ihm der neue Wein war, der in die neuen Schläuche, in die neu zu findende dramatische Form gegossen werden mußte, himmelweit fern. Aber mit einer sklavischen Befolgung der alten dramaturgischen Regeln war es ihm noch weniger gethan. Bis dahin hatte er in seinen Lustspielen, „Der junge Gelehrte", „Der Misogyn", „Die alte Jungfer", „Die Juden", „Der Freigeist", „Der Schatz" das in Deutschland gäng und gebe französische Muster nachgeahmt, und die Zeitgenossen rühmten die „Simplicität" der Handlung dieser Stücke. Was er in der „Sara" versuchte, das schienen den bedenklichen Anhängern des Alten schon schwere Wagnisse zu sein: die gleichzeitige Führung

zweier Handlungen (die Sara- und Marwood-Handlung), der Wechsel der Oertlichkeit, der nach der strengen Einheitenobservanz selbstredend vom Uebel war. Aber, überblicken wir die Wege, die er einschlug, heutzutage, von dem Standpunkt unsres Jahrhunderts, dann scheint er uns doch mehr von den Franzosen *angenommen* zu haben (der Einfluß Diderots), als daß er sie bekämpfte und ihre Errungenschaften verschmähte — und eben damit ebnete er der deutschen classischen Tragödie die Bahn. Jene Abweichungen von einer peinlich ängstlichen Regel nahm er gern auf sein Gewissen, denn er mochte sich sagen, daß der deutsche und der französische Genius einander zu fremd seien, als daß *wir* uns jemals, wenn wir uns künstlerisch frei entwickeln wollten, mit einer blinden Nachahmung jener Schulregeln hätten befreunden können. Er dehnte die Form darum leise aus und verfuhr darin eher noch zu bescheiden und zaghaft, als zu radikal. Auch darf man sich gestehen, daß gewisse Fehler und Künstlichkeiten in seinen Dramen lediglich darin ihren Grund haben, daß er eine öftere Verwandlung der Scene, vollends mitten im Act scheute: was denn in der „Sara" ebenso wie in der „Emilia Galotti" leicht nachzuweisen ist. Die Motivirung der äußeren und inneren Begebenheiten kann selbstredend eine viel freiere sein, wenn der Ort so oft wechseln kann, wie es dem Dichter beliebt, uns einen Blick in die Seele seiner Menschen thun zu lassen. Daß aber Lessing diese Entsagung übte, das war im letzten Grunde doch ein Glück, denn unter französischer Zucht war die deutsche Bühne nun einmal erwachsen — hätte sie sich nun plötzlich, dem Geist germanischer romantischer Regellosigkeit nachgebend, in der Nachahmung Shakespeareschen Aufbaus gefallen, dann wäre es ihr vermuthlich wie dem Kinde ergangen, das aus klösterlichem Schulzwang plötzlich in die unbedingte, zügellose Freiheit versetzt wird; es wäre entartet. Das sieht man recht deutlich, wenn man sich das Beispiel des „Götz von Berlichingen" und der Stürmer und Dränger vor Augen führt, die mit den Gebeinen Gottscheds und der Franzosen Ball spielten und Kegel schoben. Hätte Lessings Ansehen zur Zeit dieser dramatischen Anarchisten nicht so unantastbar fest gestanden, hätte er seiner „Sara" mittlerweile nicht

die „Minna“ und später die „Emilia“ folgen lassen — ihre blind und toll dahinstürmende Begeisterung hätte eine heillose Verwirrung hervorgerufen, und manch jung erblühendes künstlerisches Leben wäre ihrem dithyrambischen Rausch zum Opfer gefallen. Nun aber kam es anders. Denn ohne die allverehrten Muster, die Lessing der Zeit gegeben, würde auch Schiller nicht mit so sicherer Hand das Richtige ergriffen und die Ruhe des Planes in der Bewegung der Leidenschaft gefunden haben. Kurz, das Drama wäre auf Irrwege verschlagen, deren Ausgang sich nicht hätte absehen lassen.

Einer festen Zucht aber bedurfte der germanische Genius. Der Nutzen der französischen Erziehung durfte nicht leichtsinnig preisgegeben werden. Es galt nur die Linien dehnbar zu machen, die Zügel zu lockern, um Stoffen größerer Ausdehnung und freieren Odemzugs den Weg in das deutsche Drama und auf die deutschen Theater nicht zu versperren. Die Einsicht aber kam den Meistern von selbst: Lessing erweiterte die Form im „Nathan“ auf freie Weise, ohne sie doch preiszugeben, und Schiller, der sie in den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“ auf Lessingschem Grunde behandelt und fest zusammen gehalten hatte, dehnte sie dem germanischen Geist entsprechend aus, sobald der Stoff es ihm zu fordern schien — stets aber mit fester Erfassung des Mittelpunkts der dramatischen Handlung, in den alle Seitenläufer und Episoden radiengleich einmünden. Die wachsende Verbreitung und Bewunderung und der unwiderstehliche Einfluß Shakespeares thaten dazu das ihrige. Was wir aber für eine Art von Tragödie erhalten hätten, wenn das englische Vorbild auch in der Form nachgeahmt worden wäre, das zeigten uns sehr bald wieder die Romantiker. Und gerade diejenigen, die sich um das Verständniß und die Verbreitung Shakespeares in Deutschland die größten, ja, unsterbliche Verdienste erworben hatten, die Schlegel und Tieck — mit ihren eigenen form- und kernlosen Dramen sind sie kläglich gescheitert. So vollzog sich denn, sofern man gleichsam nach rückwärts prophezeihen darf, mit der „Sara Sampson“ die entscheidende Wendung, denn obschon sie, eben-

sowenig wie die „Emilia“, den eigentlich tragischen Ton noch nicht fand, so bereitete sie doch das Instrument, aus dem er dereinst erklingen sollte. Und man darf mit ruhiger Sicherheit sagen, unter Berücksichtigung der gesammten Entwicklung der deutschen Kunst und insbesondere des zu einer eigentlichen nationalen Entwicklung in seiner Kindheit nicht gelangten deutschen Dramas, daß diese Anlehnung an die feste (französische) Form für uns zum Heil wurde, und daß wir ohne sie endlosen Wirrnissen preisgegeben worden wären. Ob sich aus diesen vielleicht späterhin ein neues, in engstem Sinne nationales Drama entwickelt haben würde, das von fremden Elementen ganz unberührt gewesen wäre — das zu vermuthen oder nicht zu vermuthen, wäre eine müßige Spielerei.

Daß einige Fehler der „Sara“ in ihrer allzu strengen Befolgung der französischen Regeln wurzeln, ist leicht zu erkennen. Sofern sie damit nicht zusammenhängen, beweisen sie für mich aber eins sehr klar: Lessings Dichterthum. Wäre er nur der Mann des scharfen Verstandes gewesen, er hätte in seinen früheren Werken vielleicht schwung- und wirkungslos, aber doch sauber und correct geschrieben und componirt. Statt dessen geht bald seine Phantasie und sein schaffender Drang, bald sein Leichtsinn mit seiner Kritik durch. Ein Stück so voll von Fehlern und Unarten wie „Miß Sara Sampson“ schreibt nur ein wirklicher Poet. Freilich ist er als Dichter nicht so originell denn als Kritiker, sein Darstellungsgebiet bleibt in engen, bürgerlichen Grenzen, und über den Shakespeareschen Reichthum verfügt er nicht entfernt. Er geht darum auch nicht so sicher vor wie dieser und nicht so waghalsig wie Schiller. Er tastet sich erst zurecht und bleibt, ehe ihm die „Sara“ gelingt, der Herrschaft des Modegeschmacks in der Komödie lange unterworfen, ohne auf diesem Gebiet etwas Erhebliches schaffen zu können. Aber der Bühnenerfolg der „Sara“ gab ihm Sicherheit, und von nun an entwickelte er seine dramatische Form zu immer größerer Vollendung und Festigkeit und füllte sie mit immer echterem, gedrungenerem Leben. Auf dem Gipfel seiner Kraft durfte er dann auch ein

Wagniß unternehmen: den „Nathan", der als Drama ein Wagniß ist und bleibt. Aber welch' reich entwickelte, innige Charaktere bewegen sich auf dem dürftigen Raum seiner Handlung, und wie so ganz vermochte Lessing nun als vollkommener Dichter uns die fehlenden äußeren Vorgänge durch die innere Bewegung der Charaktere mehr als reichlich zu ersetzen!

Minna von Barnhelm.

Minna von Barnhelm und die heutige deutsche Lustspielliteratur! Die erste, die größte unserer deutschen Komödien, die auch nicht einen Deut von ihrer erstaunlichen Wirkungsfähigkeit eingebüßt hat — und die flüchtigen Erzeugnisse all der großen und kleinen Talente, die mit Zufällen, Verwechslungen und Zweideutigkeiten arbeiten und ein Jahrzehnt nicht überdauern! Bei diesen lautes homerisches Gelächter, ausgelassene Heiterkeit über die tollsten Einfälle, eine wohlthätige Erschütterung des Zwerchfells, aber keine Nachwirkung, kaum etwas, was den Genuß des Augenblicks überdauert — bei jener nur ein ruhiges, leises Lächeln, eine stille Freude, die sich mit der tiefsten Rührung paart, und im Herzen das Nachgefühl des Segens, der das wunderliche junge Paar endlich eint, der Wiederschein der schönen Sonne, in deren warmen Strahlen diese guten Menschen leben, leiden und glücklich sind.

Es könnte wie eine Phrase aussehen — so oft ist es wiederholt — aber wahr ist es doch, daß ein so sicherer Griff in die bunte Fülle der Lustspielstoffe im Bunde mit einer so freien, künstlerischen Behandlung, so innigem Anschluß an die Zeit und an das Nationalgefühl, wie wir ihn in der „Minna von Barnhelm" bewundern, einzig geblieben ist, durchaus einzig. Zwar haben bevorzugte Geister bald nach englischem, bald nach französischem und spanischem Muster die Lustspielliteratur bereichert, und Heinrich von Kleist hat uns im „Zerbrochenen Krug" eine ganz

eigenartige und in ihrer Art unvergleichliche Gabe beſcheert, ein Luſtſpiel, ſo zu ſagen mit rückläufiger Handlung, wie ſie der Sophokleiſche „König Oedipus“ in der Tragödie zeigt. Aber gerade jenen beſſeren Schöpfungen fehlte die Berührung mit dem Leben der Gegenwart, und anſtatt ihre Geſtalten aus der nächſten Umgebung zu beſchwören, wie die Tragödie es auf ihre Art in der „Sara“, der „Emilia Galotti“, vor Allem aber in Schillers „Kabale und Liebe“ that, behandelten ſie mit Geiſt und Laune irgend ein entlegenes Thema, während die Caſſen- und Paradeſtücke der Theater, die das Leben wirklich conterfeiten, ſich wieder von der Kunſt weit entfernten. Ueber Stagnation war freilich nicht zu klagen; im Gegentheil, es war und iſt noch heute eine Luſt, zu ſehen, wie die Deutſchen Luſtſpiele aus dem Aermel ſchütteln und ſo behend der Mode folgen, die auf dem Gebiete der Komik und des Witzes raſcher noch als im Revier des Schneiders wechſelt, ſo daß man ſeinen Sinnen nicht traut, wenn uns ſolch eine der Zeit entwachſene Komödie, über die wir früher einmal gelacht, nach ihrer Verfallfriſt wieder vor die Augen kommt. Dieſe Fapreſto moraliſirten mit Schröder und biedermaierten mit Iffland; ſie ſteckten ſich mit Kotzebue in das harmloſe Gewand deutſcher Kleinſtädter und bedeckten das Geſicht mit der Tugendlarve, unter welcher der abſcheuliche Bocksbart hervorſtarrte; ſie ſentimentaliſirten mit Frau von Weißenthurn, gaben ſich mit dem vortrefflichen Töpfer, dem meiſterlichen Schöpfer des alten Timotheus Bloom und ſeines Factotum Hillermann (in „Roſenmüller und Finke“), ſpießbürgerlich-behäbig, haſchten mit Benedix nach Verwechſelungen und plauderten mit ihm im Ton ſeiner platten freundlichen Philiſtroſität, ahmten die franzöſiſche Puderkomödie nach und lernten ſich in den Antichambres der Könige bewegen, machten Schwänke mit Moſer, Roſen und Schweitzer, bis Paul Lindau kam, über Publikum, Theaterkritiker und -Agenten zugleich den Stab brach und die Autoren mit Scorpionen züchtigte — um es ſelbſt nicht viel beſſer zu machen: am Anfang ſeiner Laufbahn wenigſtens, denn ſein geiſtreiches Talent vertiefte ſich, und an ſeiner klugen und eleganten Technik kann man immer ſeine Freude haben. L'Arronge öffnete uns das Zimmer des gebildeten Bür-

gers wieder, den er mit seiner Familie glücklich photographirte, das etwas derbe, aber gesunde Talent Schönthans stellte sich zwischen ihn und den in drolligen Situationen unerschöpflichen Moser mitten inne, und nach langem Umhertasten brachte der kaltwitzige Oscar Blumenthal im „Probepfeil“ und halbwegs auch in der „Großen Glocke“ und ihren Nachfolgerinnen brennende Fragen auf die Bühne, die er in guter Form und guten Formen mit mehr Verstand als Herz behandelte, ohne sie je über den Charakter pikanter Attrappen für eine amüsante Bühnenunterhaltung hinauszuheben.

Den leiblichen Anläufen folgte aber bald ein desto traurigerer Niedergang. Den Leutnantskomödien, die in der Lustspielliteratur ein paar Jahre lang so modern waren wie die socialen oder auch nur mit socialdemokratischer Tünche bestrichenen Dramen auf dem Gebiet der Tragödie, einem Stück zum Beispiel, wie die taktlosen, conventionell und psychologisch gleich unmöglichen „Goldfische“, oder gar den neuesten Nachbildungen der englischen Burlesken und der französischen sehr eindeutigen Wirrwarrkomödien eine ernsthaftere kritische Aufmerksamkeit zuzuwenden, hieße ihnen allzu viel Ehre anthun. Von einer Vertiefung der Charakteristik ist in all diesen Modeproducten kaum auch nur eine Spur wahrzunehmen, kaum auch in den feiner gearteten Verskomödien, die der literarischen Ehe Schönthans mit Franz Koppel-Ellfeld ihr Dasein verdanken (einem Dichter, der in den siebziger Jahren sehr ernsthaft mit einem „Spartacus“ begann) der „Renaissance“, der „Goldenen Eva“. Das ungleich graziösere Formtalent Ludwig Fuldas, das sich in der Uebertragung des Rostandschen „Cyrano“ und einiger Molièrescher Komödien ganz meisterlich bewährte, kam auch dem alten Stoff seines „Talisman“ für die Bühnenwirkung außerordentlich zu Statten, aber seine eigne Erfindung hat sich für das Lustspiel doch als nicht ergiebig genug erwiesen. Das „Schlaraffenland“ macht nach dem üblichen Recept einen Traum zum Leben, und bei der Verkörperung des geistreichen Einfalls, der „Robinsons Eiland“ zu Grunde liegt, hat den Autor die humoristische Kraft bald verlassen. Inzwischen hatte sich Blumenthal von seinen Problemlustspielen weg Arm in Arm mit dem ge-

wandten Schauſpieler Guſtav Kadelburg auf die harmloſe Weide luſtiger Kalauerſammlungen und Situationsſcherze begeben, über die das Publikum gedankenlos lachen konnte und immer aufs Neue lachen wollte und will: denn ihrer Zugkraft iſt noch kein Ende. Es war ſeine zweite Periode und das „Weiße Rößl“ ihr Wappenzeichen. Glücklich der, dem es mundet! Das erſte „Luſtſpiel“ aber, das nach langer Zeit einmal wieder in die Tiefen der Seele ſchürfte, Gerhart Hauptmanns „College Crampton“, ein novelliſtiſches Genrebild von großer Originalität, war leider auch von jeder dramatiſchen Entwicklung ſo weit entfernt, daß es als Drama nicht ernſtlich in Betracht kommen konnte, ganz abgeſehen noch davon, daß ihm der befreiende Odem des Humors und ſomit die Seele des Luſtſpiels völlig abging. Daß aber das dramatiſche Element nichts als ein techniſcher Kunſtgriff wäre, der ſich erlernen ließe — wie dieſen ſcharfſichtigen Beobachter des Lebens einige überkühne Verehrer glauben machen wollen — das iſt ſo zuverläſſig falſch, daß wir einſtweilen zu glauben gezwungen ſind, Hauptmann werde uns zwar noch manchen Charakterkopf mit Deuner'ſcher Subtilität zeichnen und bewundern laſſen, daß aber die Bühne trotz Allem und Allem das richtige Wirkungsfeld für ſein Talent nicht iſt, oder beſſer: daß ſeine Dramatik im Kern novelliſtiſch und nur um der Plaſticität und Objectivität ſeiner Charakteriſtik willen auch „dramatiſch“ iſt und bleiben wird. Und weder der dramatiſirte Traum des armen „Hannele“ noch die in den Einzelheiten vortrefflich geſchauten „Weber“, mit denen die Socialdemokratie und ihre Galane krebſen, haben dieſen Glauben zu erſchüttern vermocht. Wohl gerieth er mir durch die „Einſamen Menſchen“, Hauptmanns beſtes Drama, und den vierten Akt des „Fuhrmann Henſchel“ ſtark ins Wanken — aber der „Biberpelz“ und der „Florian Geyer“ haben ſein Gleichgewicht wiederhergeſtellt. Die komiſche Kraft verſagt dem Autor im „Biberpelz“ zudem ſchon nach dem erſten Akt und hält ſich an einem einzigen Grundgedanken nur mühſam bis zum Ende aufrecht, „Schluck und Jau“ aber haben ſie vollends matt und unſelbſtſtändig erſcheinen laſſen. Gewiß aber hat Hauptmanns gründliche Kunſt zu portraitiren auch in ſeinen Luſtſpielen den

dramatischer veranlagten Naturen, die es mit der Charakteristik allzu leicht nahmen, eine heilsame Anregung gegeben, und deren Früchte lassen sich schon jetzt wahrnehmen.

Uebrigens verdienen auch die Fünfzig, die der Bühne verwendbare Nahrung brachten und bringen, ohne für die Ewigkeit zu schaffen, immer noch unsern Dank. Wir haben uns mehr als einmal gut bei ihnen unterhalten und wollen es den „Dichtern" nicht übel nehmen, wenn sie sich Angesichts der vollen Häuser und der vielen Vorstellungen „auf allgemeines Verlangen" stolz in den Busen greifen und das Schiller'sche Wort citiren: „Es hat die Ohnmacht die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg". Sie thun das Ihrige, den vom Tag Ermüdeten mit ihrer lustigen Mummerei über die Schwere des Daseins hinweg zu helfen. Sie kommen einem täglichen und immer wieder gefühlten Bedürfniß entgegen. Man stellt ihre Werke nicht auf Consolen und unter Glas, denn „zum Besehen" sind sie nicht da, man genießt sie eben — wie ein gutes Getränk. Damit ist Vielen schon Genüge geschehen, denen ganz gewiß, die mit Brachvogels Narciß Rameau den Consum für die causa movens des Weltbaus halten. Der Director im Vorspiel zu Goethes „Faust" ist gewiß ein entsetzlich prosaischer Mensch, dem die Kunst keinen Pfifferling gilt, aber er kennt seine Leute, und man kann ihn kaum tadeln, wenn er dem alten Poeten seine noch immer jungen Illusionen mit ein bischen kräftigen Worten vertreiben will.

„Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
Und was das Allerschlimmste bleibt,
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale,
Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt,
Die Damen geben sich und ihren Putz zum Besten
Und spielen ohne Gage mit.
— — — — — — — — — — — — — —
Der nach dem Schauspiel hofft ein Kartenspiel u. s. w."

Es muß und wird eben immer ein mittleres Niveau der Unterhaltung im Theater geben, und das Einzige, was man thun

kann, ist: zu verhüten, daß man ihren Werth überschätzt und daß sie mit gemeinen Mitteln erkauft wird.

Wie himmelhoch schwingt sich das Lessing'sche Werk über die Sphäre dieser Eintagsfliegen und selbst der zu längerem Leben berufenen Schöpfungen eines Bauernfeld, Freytag, Jordan und Anderer empor! Und wie deutsch ist dies classische Lustspiel! Lessing war ein begeisterter Verehrer Shakespeares, aber seine „Minna" weist Nichts von der phantastischen Ueberfülle und Buntheit des Materials auf, die sich in sämmtlichen Lustspielen des großen englischen Magiers oft zum Schaden des Ganzen geltend macht. Er war kein Freund der Franzosen, aber was die classischen Poeten unseres Nachbarvolkes vor Allem auszeichnet, die stilvolle Einfachheit der Composition, das besaß er trotz ihnen, nur nicht bis zu jenem Grade, auf welchem die Befolgung der Aristotelischen Einheitsregeln zur Pedanterie und die Einfachheit Schablone wird. Mit geringem Apparat, aus einer bis zur Dürftigkeit simplen Fabel schuf er, von seinen Lebenserfahrungen und der bewunderungswürdigen Schärfe seines Geistes sicher geleitet, ein Drama, das im besten Sinne eine Charakterkomödie wurde, deren Figuren sich um eine, nie tendenziös und aufdringlich hervortretende Idee prächtig gruppiren. Das verbindet ihn mit Molière und trennt ihn doch auch wieder von ihm. Denn dieser große Menschenkenner erschöpft in einer einzigen Figur, welche er typisch zum Vertreter einer menschlichen Thorheit oder Schwäche macht, das Gedankliche seines Dramas; um dieser einen Figur willen, mag sie nun Argan, Harpagon oder Tartuffe heißen, sind alle übrigen da, und sind sie auch nicht blos Staffage, so sind sie doch als Charaktere trotz aller Feinheiten der Molière'schen Sprache nur von untergeordnetem Interesse. Und selbst bei der Bewunderung der Hauptfiguren wird man oft das Gefühl nicht los, daß der Meister sie um der „Idee" willen gezeichnet hat. Lessing dagegen giebt jedem seinen auskömmlichen Platz; er steckt Keinem ein Schild an den Hut, worauf zu lesen: „der Offizier, dem die Ehre über Alles gilt", „der neugierige Wirth" — zunächst sind es Menschen, keine Typen, uns mit allen Zügen nahe verwandt und dennoch ein jeder von ihnen in der eigen-

thümlichen Begrenztheit seines Wesens. Aus dem Zusammentreffen der Charaktere resultirt bei ihm die Handlung. Mit peinlicher Sorgfalt ist der Zufall fern gehalten, Confusion und Irrthum möglichst vermieden, der bloßen Situationskomik nirgends eine Stelle gegönnt. Ernst und schwer scheint der Conflict zu werden, aber niemals belastet er uns: das reizende Spiel der Liebe gegen den zugespitzten Ehrbegriff, der in seiner Uebertriebenheit einen feinen Beigeschmack von Komik gewinnt, ist ebenso erheiternd, wie psychologisch geistvoll berechnet und ein glänzendes Muster dafür, wie auf dem Gebiete des Lustspiels alle Kämpfe des Herzens und der Leidenschaften mit den spielend gehandhabten Waffen des Verstandes gelöst, alle aufziehenden Wolken durch ein heiteres Sonnenlächeln verscheucht werden. Dies scheint in gewissem Sinne auch die Art der besseren modernen französischen Lustspieldichter zu sein, und vergleicht man einmal die „Minna“ etwa mit einem Stücke Scribes (nehmen wir „Die Erzählungen der Königin von Navarra“), dann erstaunt man bei dem ersten Anblick vielleicht über die Aehnlichkeit ihrer Technik. Dieselbe Geschlossenheit des Personenverbandes, derselbe Pointenreichthum des Dialogs, die Neigung zur großen Episode (Riccaut), die Entwicklung der Handlung aus dem einfachsten Keime — der Franzose aber lenkt seine Figuren doch nur wie Marionetten an Drähten, während Lessings Kunst, aus den Charakteren die komische Handlung erblühen zu lassen, ohne diese doch, wie es der Franzose thut, durch allerlei kleine Liaisons in ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältniß zu bringen, nicht nur unseren Verstand belustigt, sondern unsre ganze Seele menschlich erquickt — davon noch ganz abgesehen, daß in der Schöpfung unsres Meisters der deutsche Charakter, das deutsche Herz so rührend offen liegen, daß man schon ein schlechter Patriot sein müßte, wenn man sie verleugnen und verkennen wollte. Im Uebrigen giebt es der Vergleichspunkte, wie gesagt, rein äußerlich genommen, genug. Wenn die Leidenschaft im Lustspiel überkochen will, gießt der Verstand auf die erregten Wogen linderndes Oel. Er maßt sich hier wie dort die Führung der Handlung an und ermöglicht es beispielsweise, daß selbst so ernste Vorwürfe, wie bei Scribe der Vorsatz

des Königs von Frankreich, Hungers zu sterben, scherzhaft behandelt werden können. Das leidenschaftslose, kühle Gebiet des Verstandes kennt keine versengenden Sonnenstrahlen, keine tragischen Untiefen. Wie das Leben selbst über tausend geknickte Hoffnungen leichten Schrittes hinwegeilt, führt uns hier ein leichtes Wort auch an brechenden Herzen vorüber, und die Grazie ist es, die den Schmerz zurückscheucht und uns genießen läßt, weil wir keine Zeit haben, Mitleid zu empfinden. Fast ein jeder künstlerische Genuß ist mit der Wirklichkeit verglichen ungemischt. Das Leben denkt nicht daran, sich so ausschließlich ernst zu geben, wie wir es in der Tragödie, so ausgelassen, wie wir es im Lustspiel sehen. Die Kunst aber darf sich aus dem launischen Reich der Zufälle in das Reich des schönen Gesetzes retten und aus dem Mannichfaltigen, das sich im Stoffe findet, ausscheiden, was ihren läuternden Zwecken nicht taugt. Aber einige der Allergrößten dürfen uns die seltsame Mischung des Lebens credenzen, ohne uns abzustoßen oder uns zu verwirren, können uns in der Tragödie lachen, im Lustspiel weinen machen — ein Lachen der Rührung, eine Thräne aus freudigem Auge. Shakespeare hat es wie Keiner vermocht, und Lessing und Schiller haben sich ihm nahe gestellt: durch „Kabale und Liebe“ und „Minna von Barnhelm“, durch die Gestalt des alten Miller, durch die Einführung der Dame in Trauer, deren ernste Erscheinung gleichwohl mit den komischesten Treffern in den Scenen des Werner in engem Zusammenhange steht. Und das ist es nicht allein. Auch die lustigsten Farben erblühen hier dem ernstesten Grunde, und wiederum sieht man auch durch die dunklen Tiefen hindurch auf einen so klaren und reinen Grund, daß uns über die Fülle des Echten und Guten, das wir hier gewahren und das sich so ganz, so offen mit all seinen Fehlern giebt, das innerste Herz vor Freuden bewegt wird. Diese geniale Fähigkeit, dies wunderbare Himmelsgeschenk Humor ist es, das Lessing hoch über alle französischen und deutschen Lustspieldichter erhebt und das seine „Minna“ einzig macht.

Der Unverstand hat sich dieserhalb denn auch gewundert, daß „Minna von Barnhelm“ ein „Lustspiel“ genannt wird. Freilich speculirt Lessing nicht auf das dröhnende Lachen, aber was müßte

das für ein Thor sein, der die köstliche Laune verkennte, die hier trotz aller in die Handlung fallender Schatten die Herrschaft führt. Die feine Art, wie jede Figur in das Gebiet der Schwächen und Thorheiten, das eigentliche Revier des Lustspiels, hinüberspielt, ist ja nicht genug zu bewundern. Das Allzuviel der Freiheit, die das muntere adlige Mädchen sich erlauben zu können glaubt, Tellheims Aengstlichkeit in Geldsachen, sobald es sich um ihn selbst handelt, seine fast leichtsinnige Sorglosigkeit, wenn es gilt für Andere zu sorgen, die deutsche Grobheit des Just und die französische Geschmeidigkeit des Elegants in Lumpen sind eben so köstliches Material für das Lustspiel wie die martialischen Begierden Werners und Franziskas kecke Zunge, die von dem alten Bedienten so derb abgestraft wird. Mit jener scheinbar außerhalb dieses Kreises stehenden Erscheinung aber, der trauernden Wittwe des Rittmeisters Marloff, die die Erinnerung an das ganze Elend des Krieges in einer wundervollen Scene wachruft, verknüpft sich eng das nationale Element des Stückes. Die Leute, die vor unseren Augen reden und handeln, sind nur ein kleiner Theil des Ganzen, hinter ihnen öffnet sich der Blick in die großen Ereignisse, die eben die Geschicke der Völker bewegen. Im engen Anschluß an das zeitlich Gegebene, im richtigen Gefühl, daß das Lustspiel sich zu einer unvergleichlichen Wirkung zu erheben vermöge, wenn es mit seiner Zeit und seiner Umgebung die engste Fühlung unterhält und als der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters das Vorhandene portraitirt und künstlerisch erhebt, bringt Lessing selbst die für alle Deutschen populäre Persönlichkeit Friedrichs des Großen in die Action und führt einen Theil der Lösung durch denjenigen herbei, der seinen Gerechtigkeitssinn oft sogar auf Kosten der Justiz bekundet und gewiß nicht daran gedacht hat, daß er auch einmal in die Lage kommen würde, poetische Gerechtigkeit zu üben. Dies ist bei Lessing, dessen politische Ansichten die weitesten waren, doppelt bemerkenswerth. Preußen war und ist nicht Deutschland, und die Vaterlandsliebe war für den Dichter, wie wir wissen, keine sonderliche Tugend. Auch haben an sich ja Patriotismus und Politik Nichts mit dem Künstlerischen zu thun — und dennoch hat er das Richtige ge-

troffen, als er zum ersten Male eine große historische Bewegung dramatisch verwerthete, als er nicht blos Menschen, sondern Kinder einer bestimmten Zeit, seiner Zeit, und in diesem Sinne eine neue historische Komödie schuf. Für die besseren unsrer Lustspieldichter ist der Gewinn dieser Errungenschaft auch nicht verloren gegangen, und wenn gute Beispiele dafür genannt werden sollen, wie zeitbewegende Ideen oder herrschende sociale Verhältnisse dem Lustspiel nutzbar gemacht werden können, so braucht nur an Freytags zwar etwas zahme, mehr mit Thee als Piepenbrinkschem Wein genährte „Journalisten", vor Allem aber an die modernen Franzosen erinnert zu werden, die auf dem gleichen Boden die mannichfaltigsten und geistreichsten Früchte gezeitigt und oft geradezu Aristophanische Probleme auf ihre Art, ein bischen windig, aber doch mit Schärfe und Grazie behandelt haben. So wurde Lessing der Vater eines völlig neuen, deutschen Lustspiels, des einzigen, das von allen seinen Nachfolgern auf der Höhe des Kunstdramas steht. Zwar Nachfolger sollte man nicht sagen; es hat keine Nachfolger und ist einzig geblieben, wie der Dichter in der Eigenart seines Schaffens auch.

Diese nahe Berührung mit der Vaterlandserde, dies Erfülltsein von der Vaterlandsluft empfanden schon Lessings Zeitgenossen mit herzlicher Dankbarkeit. „Man weiß", sagt ein Beurtheiler der Minna in Klotz' „Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften" (Halle, 1767) — man weiß, wie sehr unser Verfasser sich dadurch um die deutsche Bühne verdient gemacht, daß er uns Nationalcharaktere geschildert, und auch in dem Stücke, das wir vor uns haben, behauptet er dieses Verdienst. Seine Personen sind vollkommen Deutsche, durch keinen ausländischen Zug verstellt; selbst die kleinste Nuance ihres Charakters ist in den Sitten des Landes gegründet." Der Gegensatz dieser Lessingschen Menschen zu den bis dahin geläufigen Lustspielschablonen ist schlagend: schon mit den alten Namen, Orgon, Clitander und Valer, Henriette und Lisette war die Erinnerung an ihre maschinenmäßige Entwicklung verscheucht, und wie Tellheim und Minna die Erinnerung an die steifen Lustspielliebespaare für immer besiegen, so schlägt Franziska, das classische Muster der deutschen Soubrette, all ihre

schnippischen Zofenmütter in die Flucht. Was Lessing in der Tragödie angebahnt, aber noch nicht erreicht hatte, gelang ihm im Lustspiel, dessen Lebenselement ihm verwandter war als die Leidenschaft, mit einem Schlage. In fester, durchsichtiger, künstlerischer Form floß hier das Leben dahin, ohne Zwang, ohne Gaukelei, und dieser reine, erfrischende Strom war unser, er war deutsch. Was Wunder darum, daß die Wirkung sofort die mächtigste war und daß das Stück bis auf den heutigen Tag immer noch den gleichen Zauber ausübt, wenn auch die nahen Beziehungen zu den großen Ereignissen jener Tage durch mehr als ein Jahrhundert gelockert sind? Selbst seine drastischen Scenen, die Fremdenbuchscene, das Verhältniß des Werner zur Franziska, athmen eine jugendliche Laune, als wären sie gestern geschrieben.

Hamburg und Wien gingen mit der Aufführung voran. Berlin folgte, und wie dort, so war auch hier (am 21. März 1768) der Erfolg ein glänzender, fast unerhörter. Das deutsche Drama hielt mit ihm seinen siegreichen Einzug in die preußische Hauptstadt und damit in ganz Deutschland. Nach dem Abgang der schwarzgekleideten Wittwe, des lebendigen Wahrzeichens der Schrecknisse des Krieges, entlud sich der bis dahin zurückgehaltene Beifall des Publikums in lautem Jubel und stillen Thränen. Neunzehn Mal in sechs Wochen konnte der alte Komödiant und Director Döbbelin das neue „Zugstück" geben und sich mit ihm aus der Misère seiner Schulden emporarbeiten. Neunzehn Mal in sechs Wochen! Man erwäge, was das in jener Zeit bedeuten will. Mit stolzer Genugthuung, wie sie das Schicksal nicht oft gewährt, konnte die Muse auf diesen seltenen Triumph blicken. Ein gutes Werk fand allgemeine Gunst, das neidische Glück lohnte einmal dem Verdienten, dem Würdigen. Wohl schreibt Brachvogel in seiner Geschichte des Berliner Theaters mit Recht einen Theil der ersten Wirkung dem patriotischen Gefühl zu. „Wie viele solcher Damen in Trauer gab es damals nicht in Berlin? Wie viele solcher wackerer Tellheims zählte nicht die Garnison der Residenz, die in dieser Figur Lessings das Vorbild preußischer Offiziersehre und soldatisch ritterlicher Tugend erblickten." Der Grund aber, daß das Stück auch jetzt noch eben so stark wirkt,

liegt doch einzig darin, daß das Politische und Patriotische nie mit wohlfeilen Phrasen in den Vordergrund gerückt und zur Hauptsache gemacht wird, daß es immer nur der Hintergrund bleibt, auf welchem die Handlung sich abspielt und die Personen sich bewegen, der Canevas zur Aufnahme der Stickerei, „made in Germany.“ Denn zu einer bequemen und niedern Schmeichelei gegen Thron und Volk hätte sich Lessings männlicher und lauterer Sinn nie verstehen können. Gewiß hätte sich ein ordinärer Geist die Gelegenheit, Friedrich dem Großen bei der Verlesung seines Briefes eine derbe Huldigung zu bereiten, nicht entgehen lassen — hier aber ruft der gerührte Tellheim nur dies aus: „Er hat sich auch hier nicht verleugnet“ — „Welche Gerechtigkeit! welche Gnade!“, und Minna glaubt, daß der König ihres Bräutigams, „der ein großer Mann ist, wohl auch ein guter Mann sein mag.“ Wie bescheiden, wie würdig! Und zeigt sich diese Vornehmheit nicht auch in der künstlerischen Verwerthung des Briefes, der anstatt wie ein unwiderstehlicher Maschinengott den Knoten zu zerhauen, vielmehr den Helden trotz der günstigen Entscheidung seiner Beschwerde nur in eine neue Verlegenheit stürzt? Lessing will eben nicht den leichten Sieg patriotischer und nationaler Motive; der unvergängliche Werth seiner Dichtung beruht in den Personen und in der Handlung, die sich aus ihrem Zusammenwirken ergiebt.

Es charakterisirt den Unterschied in der Art zu empfinden in unserem Jahrhundert und dem achtzehnten, daß selbst bei dem männlichen, ehernen Lessing alle seine Menschen das Gefühl, die Rührung, die Thränen so offen, so unverhohlen zur Schau tragen. Nicht nur die Wittwe, nein, auch die Männer, Soldaten, und gerade sie, sind bei aller Straffheit und Kernigkeit doch auch von einer Weichmüthigkeit des Empfindens, die heutzutage kaum mehr als gesund, nicht einmal als anständig gelten dürfte. Es steckt darin weit mehr als der sentimentale Zug des vorigen Saeculums; es sind Zeugnisse jener echt menschlichen Ehrlichkeit, die auf die Indianertugenden in der äußerlichen Besiegung aller Anfechtungen der Seele und des Leibes keinen Werth legt, sondern die sich zeigt, wie sie ist, offen, ungeschminkt. Wer möchte auch darauf ver-

fallen, den ſtreitbaren, ſcharfen, ſpottliebenden, oft grauſam-ironiſchen Leſſing ſentimental oder weichlich zu ſchelten, ſelbſt dann, wenn er an die Empfindſamkeiten und Thränen der „Sara Sampſon“ denkt? Niemand. Und Niemand, der offene Augen hat, wird in den Augenblicken der Rührung, die die Männer in der „Minna“ überkommt, etwas anderes als ein ſtarkes und geſundes Gefühl erblicken. Tellheim erwidert der Rittmeiſterin, die ihn mit ihrem Unglück bekannt macht: „Hören Sie auf, Madame, weinen wollte ich mit Ihnen gern, aber ich habe heute keine Thränen.“ Juſt kehrt mit verweinten Augen aus der Küche zurück, und ſelbſt der gute Paul Werner muß ſich, nachdem der Major ſich ihn verſöhnt, allein mit der Franziska, die Augen wiſchen. Den erſten, den Tellheim betreffenden Satz pflegen die Schauſpieler regelmäßig fortzulaſſen, wahrſcheinlich, weil er ihnen in ihre Auffaſſung des Charakters entweder nicht paßt, oder weil ſie ihn ſchlechthin für unmännlich und unſoldatiſch halten. Und doch iſt auf ihn Gewicht zu legen, denn er würde, wenn der Darſteller ihn zu ſprechen gezwungen wäre, manche Fehler in der Wiedergabe der Rolle zu verhüten geeignet ſein. Denn man ſieht zu viele Tellheims, die gar zu rauh und barſch, zu viele, die allzu verbittert ſind. Beachtet man aber dieſen weichmüthigen Zug, bemerkt man, mit wie feiner Schonung Tellheim die Rittmeiſterin behandelt, und wie ſympathiſch dieſe Schonung anmuthet, dann ſtellt ſich die Vergällung dieſer edlen und im ſchönſten Sinne mannhaften Natur nur als ein vorübergehendes ſeeliſches Leiden dar, das den Kern ſeines Weſens nicht ergriffen hat und das, wenn es ſo eben noch beängſtigend hervorgebrochen, im nächſten Augenblick ſchon vergeſſen iſt und einer hellen Fröhlichkeit weichen kann. Im vierten Act erſchreckt er ſeine Verlobte durch das verzweifelte „Lachen des Menſchenhaſſes“ — ſobald ihm aber das Märchen von Flucht und Enterbung aufgebunden wird, bekommt ſeine „ganze Seele neue Triebfedern“, er wird frei und heiter. Auf die bloße Nachricht, „das Fräulein von Barnhelm habe den Ring, welchen Juſt bei dem Wirthe verſetzt, zu ſich genommen“ u. ſ. w., bricht er los und geberdet ſich wie ein fertiger Miſanthrop, aber ſchon bei der Ankunft des Grafen (der ſich in ſeiner vor-

nehmen Ruhe von der ganzen aufgeregten Gesellschaft so prächtig abhebt, und den aus der Aufführung des Stückes zu streichen nebenbei bemerkt eine Thorheit wäre) ist er verwandelt, um bei der Einsicht in sein Unrecht alsbald wieder leicht und überglücklich zu werden. Es ist eine wesentliche Eigenschaft seines Charakters, in seinen Stimmungen rasch zu wechseln und jäh vom Glück zur Verzweiflung zu springen. Er nennt sich einen Bettler, einen Krüppel, nur weil er einen Ring versetzen muß und den Arm in der Binde trägt! Eine „militärische" Natur ist er im Grunde trotz seiner Mannhaftigkeit nicht. Er selbst äußert sich darüber klar und bestimmt: „Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politische Grundsätze, und aus der Grille, daß es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen und sich mit Allem, was Gefahr heißt, vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen. Nur die äußerste Noth hätte mich zwingen können, aus diesem Versuche eine Bestimmung, aus dieser gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk zu machen." Er hat darum wohl die knappen und exacten Formen seines Standes, aber der Soldat schaut bei ihm nicht überall hervor, geschweige denn beherrscht er ihn. Rauh und hart ist er nur gegen solche, die eine bessere Behandlung nicht verdienen: gegen den Wirth besonders, dem Just bekanntlich noch etwas Anderes als nur harte Worte wünscht.

An die Seite dieses trefflichen Mannes tritt nun die liebenswürdige Gestalt der Minna, die fast in Allem sein Gegentheil und die wohlthuendste Ergänzung seines Wesens ist. Nimmt er die Dinge schwer und ernst, so sieht sie Alles im rosigsten Lichte. Er ist ein wenig pedantisch, sie fröhlich und ausgelassen. Wenn ihn die Ehre ungalant und treubrüchig macht, so treibt sie die Liebe über alle gewöhnlichen Grenzen der Sitte hinaus: sie macht sich Nichts daraus, im sicheren Gefühl ihrer Reinheit, die Werbende zu sein und sich dem geliebten Manne einfach an den Kopf zu werfen. Ihre Liebe zu Tellheim ist ihr Stolz, ihr Glück, um das sie kein Zufall und kein Ehrbegriff bringen soll. Und scheint es wirklich, als sollte sie seiner verlustig gehen, da hilft ihr seiner

Geist und schafft Rath; in einem aus Lessings Lust an Geduldproben und Neckereien (Orsina, Nathan) verständlichen, allerdings bis hart an die Grenze des Zulässigen gehenden kecken Spiel, für das die Strafe nicht ausbleibt (Franziska findet das mit ihrem „Nun mag sie es haben“ ganz in der Ordnung), entlockt sie dem Tellheim das kräftigste, wärmste Geständniß seiner Liebe in Wort und That und erreicht endlich, was nicht nur sie, was ja auch Tellheim, was das Schicksal will. Denn diese beiden edlen Menschen sind wirklich für einander bestimmt. Wenn je die gegenseitige Ergänzung der Eigenschaften des Herzens und des Kopfes eine glückliche Ehe verbürgt, so ist es gewiß hier der Fall.

Wie freundlich wirkt es nun, daß auch bei dem Paare, das dem Helden und der Heldin am Nächsten steht, ein ähnliches Verhältniß stattfindet: bei Franziska und Werner. Franziska hat einen hellen Verstand und einen praktischen Sinn. Sie bleibt Herrin in jeder Lage, einerlei ob sie mitzuspielen oder nur zu beobachten hat. Sie durchschaut Menschen und Dinge schnell und richtig und führt, was sie will, kurz und entschlossen aus. Dabei ist sie wortgewandt und witzig, oft vorlaut, einmal so sehr, daß ihre Herrin und Gespielin sie sehr ungütig in ihre Schranken weisen muß („Ohne dich in unser Spiel zu mengen, Franziska, wenn ich bitten darf“), bisweilen auch ein wenig obenhin. Sie hat ihre Freude am äußerlich Imponirenden und Gewandten, sie setzt die Ehrlichkeit zu tief herab und findet — einen Mann, der die Ehrlichkeit selbst ist, der mit der einzigen Lüge, die er dem Major aufzuschwatzen versucht, ein rührendes Fiasco macht. Ihr gutes Herz im Bunde mit der Sicherheit ihres Urtheils macht sie zur verläßlichen Rathgeberin ihres Fräuleins. Sie ist es, die sofort ausrechnet, daß Tellheim sich in einer üblen Lage befinden muß („Er muß unglücklich sein, das jammert mich“), den Riccaut hat sie alsbald weg, und als Minna einsieht, mit dem Ringspiel zu weit gegangen zu sein, gesteht diese der Franziska offen: „Ich hätte Dir folgen sollen.“ Paul Werner hat von dieser überlegenen Klugheit kein Tröpfchen. Irgend Jemand hat ihm vom „Prinzen Heraklius“ vorgefabelt — gleich ist er auch mit vollen Segeln

dabei und plant einen Feldzug nach Persien. Er hat sogar einen kleinen Anflug vom miles gloriosus („Unsere Affaire bei den Katzenhäusern“ —). Franziska ist zuverlässig eine gute Wirthschafterin. Das Geldgeschenk, das ihr Minna in der Freude des Herzens aufzwingt, will sie bescheiden zurückweisen („Ich stehle es Ihnen, Fräulein“), und über den Beutezug des Riccaut ist sie so außer sich, daß sie ihm sogar das Geld wieder abnehmen will. Eine solche Frau thut dem Herrn Wachtmeister noth, der auf den Fall des Prinzen Heraklius hin sein schönes Schulzengericht zum Verdruß des Majors und zu Justs großer Verwunderung zu Gelde gemacht hat. So ergänzt sich auch hier Alles! Und damit die Parallele in der Hauptsache nicht fehle, ist auch bei diesen Beiden die Frau diejenige, die wirbt: „Herr Wachtmeister — braucht er keine Frau Wachtmeisterin?“ Es ist eine Gruppirung, wie sie dem größten Maler nicht glücklicher hätte gelingen können.

Auch über den die beiden Paare umgebenden Personen waltet die sicherste künstlerische Hand. Wo sie mit der Handlung nicht fest verbunden sind, dienen sie doch den Uebrigen als Folie und illustriren das Thema des Stückes ein Jeder auf seine Weise. Bei dem Just wird die Ehrlichkeit zur Grobheit, bei dem französischen Glücksritter die Ehre zum hohlen Scheinbild. Riccaut hat nur die Aufgabe, den Tellheim zu heben, denn die Nachricht, die er bringt, richtet der Feldjäger später bestimmter und bündiger aus — für die Handlung wäre er somit überflüssig, und die Theater, die das Stück zur ersten Aufführung brachten, strichen ihn auch, zum Theil wegen der geringen Vertrautheit der damaligen Schauspieler mit dem Französischen, als unnütze Episode ohne Bedenken weg. Aber mit welcher Kunst ist es verdeckt, daß dieser Riccaut wirklich nur dazu da ist, über den Stillstand, den ja der vierte Act (dieser böse Act) zu bringen pflegt, hinwegzuhelfen. Welch eine Persönlichkeit ist aus diesem Lückenbüßer geworden! Wie wahrt seine Verlogenheit immer doch einen Schimmer von Noblesse und Mitleidswürdigkeit, genug, um die arglose Minna zu täuschen! Und wie meisterlich ist es motivirt, daß dieser Schuft, nachdem Minna ihm in gutherziger Verblendung die goldenen

„Rekruten" überantwortet, seiner arglosen Gönnerin seine bösen Praktiken aufdeckt — wozu nicht der geringste sachliche Grund vorlag, und wovon den Gauner die gewöhnlichste Klugheit hätte abmahnen sollen. Aber Minna hatte seine Glücksritter-Ehre angezweifelt — das bringt ihn in Wallung, er wird lebhafter und lebhafter, die Siegesfreude des Ueberlisters kommt über ihn, und so, im vollsten Eifer, ganz an seine Sache hingegeben, vertraut er seine nichtswürdigen Geheimnisse dem guten reinen Mädchen an. So siegt also selbst über diesen Patron einmal der unverfälschte Wahrheitstrieb und triumphirt über alle Convenienz und Verstandesrücksicht. Er enthüllt sich, ohne daß er es hätte müssen, selbst — und das macht ihn uns fast lieb. Geht es uns doch fast auch mit dem Wirth so, der seine eigene Niedrigkeit so gar nicht zu verbergen weiß. Zum Wenigsten bleibt er für uns in all seiner Jämmerlichkeit komisch. Im ganzen Hause streift er umher, wo nur eine Neuigkeit auszuwittern ist, ist er da. Jede Minute hält er zu Rathe, ein geschäftiger Ueberall und Nirgends — denn vermuthlich hat er noch andere Gäste als Minna und den Major, und vermuthlich ist er nach den Geheimnissen dieser eben so lüstern wie nach denen des Majors und des Fräuleins von Barnhelm. Eine verwandte Seele findet er in jenem Lakaien der Minna, der nicht einmal weiß, wie seine Herrschaft heißt. Dazu ist er das Echo Anderer, ein Kerl, „als hätte ihn irgend ein Schleichhändler in die Welt gesetzt."

Uebersieht man nun das vortreffliche Ganze noch einmal mit Bezug auf das Bühnenmäßige, dann sind auch in dieser Beziehung die Handlung, die Personen und ihre Motive in großen Umrissen so übersehbar, wie es das Theater fordert, und doch in jeder Einzelheit so greifbar und sinnfällig wie es keine mindere Bedingung der Bühnenwirkung, bei einem dichterisch und dramatisch so stichhaltigen Werke jedoch eine große Seltenheit ist. Nur eins erscheint auffallend: die Behandlung der Actschlüsse, die anstatt die vorangegangenen Eindrücke kurz und kräftig mit einem Wort und einer Situation so zusammenzufassen, daß sie den Zuschauern im Ohr und vor den Augen bleiben, nachwirken und sie zu dem nächsten Act auf den Schwingen dieser Erregung hinüberleiten

können, im Gegentheil wiederholt einen starken Eindruck wieder verwischen. Da man in Lessings übrigen Dramen eine ähnliche Bemerkung machen kann, dürfte man sich fragen, ob hierin wohl gar eine technische Absicht liege, oder ob man den Dichter, anstatt ihn zu tadeln, nicht vielmehr verehren sollte, weil er eine pomphafte Tirade vermieden und, ohne nach einem Beifall zu geizen, der auch durch eine ganz werthlose, dramatisch ungehörige Schlußphrase entfesselt werden könnte, gerade an so verlockenden Stellen selbst den Verdacht einer bloßen Scheinwirkung von sich abwälzen wollte. Zwar wäre dieser Grund (wenn es wirklich der den Dichter bestimmende gewesen wäre) nicht anzuerkennen, denn das Theater verlangt nun einmal die Hervorhebung alles Wesentlichen, das ganz natürlicher Weise an den Actschlüssen mit besonderem Nachdruck zu betonen ist, und nur darauf kommt es an, ob ein Pfuscher ein prunkvolles Wort ohne Sinn in das Publikum hineinschleudert, oder ob ein wahrhafter Dichter sich diese technische Erkenntniß zu Nutze macht. Auch Shakespeare geleitet Hamlet vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Act mit den Worten:

„Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten kam",

und:

„Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe —,"

und Schiller verfährt nicht anders.

Betrachtet man sich die Lessingschen Actschlüsse näher, dann findet man, von dem Inhalt zunächst einmal abgesehen, die Wiederkehr eines bestimmten Motivs in ihnen, das sich aus der Zusammenstellung deutlich ergiebt:

In der „Minna von Barnhelm":

I. Act. Werner. So ist der Teufel wohl gar hier los?
Just. Ja wohl, komm nur.
Werner. Desto besser! Nach Persien also, nach Persien.

III. Act. Franziska. Nun, da müssen Sie ja recht sehr ruhig sein, mein Fräulein, wenn Ihnen schon wieder Streiche beifallen.
Minna. Ich bin es auch; komm nur. Du wirst deine Rolle dabei zu spielen haben.

In der „Sara Sampſon“:

I. Act. Norton. Aber, mein Herr.
Mellefont. Sage nichts! — Laß ſehen, ob ſie ihre Wohnung angezeigt hat. Hier iſt ſie. Komm, führe mich.

II. Act. Marwood. Ich gebe mein Vorhaben nicht auf, wenn ich ihn nur erſt ſicher gemacht habe. Komm!

In der „Emilia Galotti“:

III. Act. Claudia. Wo biſt du, mein Kind? Ich komme, ich komme.

IV. Act. Odoardo. Kommen Sie, gnädige Frau, Sie werden von mir hören. Komm, Claudia.

Das auffallend Gemeinſame liegt hier weniger in der äußerlichen Wiederkehr desſelben Wortes, derſelben Aufforderung, als vielmehr in der Nicht-Beendigung, in dem Abſchlußloſen eines geführten Geſprächs, in der Auflöſung des ſceniſchen Bildes und der Einfädlung eines neuen, die Handlung weiterführenden Planes. Bei einigen der angeführten Scenen iſt die Wirkung gleichwohl ſo ſtark, daß dieſe Art zu ſchließen ſie nicht weſentlich entkräftet — was bei anderen doch fühlbar der Fall iſt. So ſchließt der erſte Act der „Minna von Barnhelm“ mit dem an ſich ſo drolligen Geſpräch Juſtens mit Wernern ſchlecht ab, ſchon deshalb, weil es ein in der Geſammthandlung ganz untergeordnetes Moment, die Rache an dem Wirth, behandelt, die ſchließlich nicht einmal zu Stande kommt, dann aber auch, weil ſich dies Geſpräch ſelbſt im Sande verläuft. Auch der zweite Act bringt keinen wirklichen Schluß:

Tellheim. Laſſen Sie mich, Minna! (Reißt ſich los und ab.)
Minna (ihm nach). Minna Sie laſſen? Tellheim! Tellheim!

In der „Emilia Galotti“ bringt der ſo unerhört ſchwer zu ſprechende kleine Monolog des Camillo Rota den erſten Act durch eine im Stück untergeordnete Perſon mit einem unerwarteten, für die engere Handlung unweſentlichen Motiv zu Ende, im zweiten verwiſcht der Auftritt der Claudia den an ſich ſo vortrefflichen Schluß (Marinelli und Appiani), und kein Act des Nathan ſchließt ohne daß ein Vorſatz unerledigt, ein Geſpräch unbeendet bliebe. Das iſt überhaupt das Gemeinſame aller Leſſingſchen Actſchlüſſe: er ſetzt mit ihnen, bald deutlich, bald undeutlich, ein neues Motiv ein, anſtatt ein vorhandenes zum Austrag und Abſchluß zu bringen;

er öffnet in ihnen leise eine neue Pforte, anstatt die alte sichtbar und hörbar abzuschließen, und oft läßt er uns rathlos zwischen Thür und Angel stehen. Einen eigentlichen Schluß bringen seine Acte fast nie. Es wäre möglich, daß er seine Weise für die richtige Art gehalten, den Faden der Handlung weiterzuspinnen — aber man fragt sich doch bei ihm sehr oft: warum schließt dann der Act überhaupt? warum gerade hier? und bei der sonstigen Sicherheit des Meisters in der Beherrschung der theatralischen Technik bliebe dies wirkungslose Mittel jedenfalls befremdlich, wenn es sich nicht aus einem rein äußerlichen Grunde vortrefflich erklären ließe. Trotzdem nämlich in Deutschland nachweislich schon vor 1766 der Brauch herrschte, den Vorhang am Schluß der Acte fallen zu lassen, unterließ es doch Lessing, daraus die möglichen für den Dramatiker so überaus günstigen Consequenzen zu ziehen, d. h. also die scenischen Vorgänge am Actschluß bedeutsam abzuschließen und zu gipfeln. Er folgte darin vielmehr nach wie vor theoretisch wie praktisch den Franzosen, die den Vorhang nur am Schlusse der Vorstellung fallen ließen und dadurch gezwungen waren, die Personen am Schluß der Acte von der Bühne zu entfernen und ihren Abgang auf gute Art zu motiviren: ein Zwang, der für Lessing bei der deutschen Sitte nicht hätte bestehen sollen. Davon handeln u. A. das 13. und 45. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. Ueber die ganze Frage aber hat sich Dr. Karl Heinemann in den Grenzboten, in einem „Vorhang und Drama" überschriebenen Aufsatz (1890), eben so fesselnd wie überzeugend verbreitet.

Im Uebrigen ist, wie jedes Wort in diesem Meisterwerk zur Geltung kommt, auch das scenische Bild mit dem rechten Theaterauge erschaut, und der Regie bereitet es keinerlei Schwierigkeiten. Aber sie sollte sich ihre Aufgabe auch nicht gar zu leicht machen, denn es ist lohnend und dankbar, das Stück genau im Geschmacke der Zeit auszustatten. Noch giebt es in kleineren Städten Gasthäuser aus dem achtzehnten Jahrhundert, oft nur nothdürftig moderuisirt. Wer kennt sie nicht, ihre vier Fuß dicken Mauern, ihre weitläufigen Säle und Corridore, ihre Stuckdecken, ihre Riesenöfen, ihre mächtigen Glockenzüge? Der neutrale „Saal" liegt

im ersten Stock: durch seine breite geöffnete Flügelthür erblickt man die weitausgebuchtete Treppe, die hinauf- und hinabführt. Von dort kommt der Wirth, der den Danziger Schnaps mit dem Firmenzeichen des doppelten Lachs bringende Kellnerbursche. An den Treppenwänden hängen Gemälde, stehen Vasen, Raritäten aller Art, ausgestopfte Vögel, große Büschel getrockneter Blumen und dergleichen. Aus der dritten Scene des dritten Actes, der Erzählung des Wirths, geht klar hervor, daß man von Minnas in den Saal führendem Zimmer aus sofort zur Treppe gelangt. Eine Thür, die etwa zu öffnen wäre, wenn man zur Treppe will, wird nicht erwähnt. Der Saal liegt aber nicht zu ebener Erde, weil der Wirth zu sagen hat: „Mir war schon bange, er würde sie mit hinabreißen“ und „Das Fräulein blieb an der obersten Schwelle stehen“. Sieht man nun diese Treppe, dann wird die Scenerie, die, wenn die Vorgänge sich in einem geschlossenen Zimmer abspielen, unklar bleibt, sofort verständlich. Und diese bescheidene Hülfe wird die unsterbliche Dichtung doch wohl werth sein?

Emilia Galotti.

Emilia Galotti, später ausgeführt als „Minna von Barnhelm“, deren Entstehungszeit in das Jahr 1765 fällt, ist doch bedeutend früher, schon 1759 entworfen; vollendet wurde sie erst 1772. Vergleicht man sie mit der „Sara Sampson“, mit der sie das antike Modell theilt (dort war es die Medea, hier ist es die römische Virginia, die der eigene Vater erstach, um sie den lüsternen Angriffen des Appius Claudius zu entziehen), so erscheint sie ihr an Klarheit und Schärfe der Charakteristik weit überlegen. An Stelle des Gefühlsüberschwangs ist männliche Festigkeit und Ruhe, zugleich aber auch eine gewisse Kälte, Künstlichkeit und Spitzfindigkeit der Motivirung getreten, und die verwehren es ihr, neben der „Minna“ ihren Platz zu behaupten, deren Plan an Klarheit, deren Personenzeichnung an Einfachheit und Wahrheit, deren Farbengebung an Frische und Wärme auch nicht den geringsten Wunsch unerfüllt läßt. Aber das Werk eines großen Meisters der Menschendarstellung und der Bühnentechnik ist die „Emilia“ gleichwohl, und in ihrem bedeutendsten Act, dem vierten, wie in der ganzen Gestalt der Orsina, könnte nur ein Blinder Lessings Dichterthum verkennen. Dachte er selber in seiner mannhaften Bescheidenheit von seinem Schaffen auch gering: was thut das? Gestalten wie den Tempelherrn, wie Tellheim, wie Minna und die Gräfin, hat nicht der grübelnde Verstand Stück für Stück zusammen gesetzt — sie sind organisch, sie sind, wenn auch langsam und unter der aufmerksamen Pflege des klugen Kopfes, doch wie leibhafte Wesen geworden und gewachsen.

Das schließt nicht aus, daß die Kinder der reifen Jahre Lessings alle die Züge ihres Vaters tragen, eines der erleuchtetsten Geister aller Zeiten, daß die Dialektik, die mächtig in ihm war, auch in ihnen die Fähigkeit, ein großes Gefühl voll und hinreißend zu äußern, zurückdrängte, und daß ihr großer Erzeuger sie am Liebsten in seinen Antithesen sich bewegen und ein geistiges Schachspiel ausführen ließ. Diese Herrschaft des Verstandes waltet auch in der „Emilia", und zwar nicht immer zum Heil für die dramatische Entwicklung. In gewisser Weise ist das Recht des Verstandes über die Leidenschaft sogar das Thema des Stücks, ein echt Lessingsches Thema. Der Kopf soll das Herz gefangen nehmen! Geschieht das Gegentheil, geht das Herz mit dem Verstande davon, dann giebt es fast immer ein Unglück — in der „Emilia Galotti" immer. Dies Stück hat wie kein anderes den Verstand zur Voraussetzung, ist wie kein anderes auf den Verstand gebaut. Denn was geschieht? Der Kammerherr Marinelli will seinem Prinzen die Braut des Grafen Appiani zuführen; um den Plan auszuführen, bedient er sich eines italienischen Mittels: der Briganten. Das ist sehr einfach, und der ganze Vorfall wäre wahrscheinlich ohne viel Aufsehen zu erregen abgelaufen — wenn nicht der Prinz selbst durch einen Streich der Leidenschaft dafür gesorgt hätte, das ganze Gebäude der Kammerherren-Kunst über den Haufen zu stürzen. Ohne seinem Helfershelfer etwas davon mitzutheilen, besucht er die Messe bei den Dominikanern. Dort hofft er Emilien zuversichtlich zu finden, und er findet sie wirklich. Er verräth ihr seine Absichten, unzweideutig, dringlich, ungestüm. Aus diesem Begegniß entspringt die Erregung, in der Emilia uns zum ersten Mal im Stück entgegentritt. Sie und die Mutter wissen jetzt, was sie von dem Prinzen zu fürchten haben. Darum ist ihnen Beiden auch der Zusammenhang jenes Angriffs auf den Wagen und der Ermordung des Appiani mit der Bergung der Geretteten auf dem Schlosse Dosalo sofort schrecklich klar, darum kann Claudia dem Marinelli das Wort „Kuppler" ins Gesicht schleudern, und als der Vater die Tochter fragt „Was nennst Du Alles verloren? — Daß der Graf todt ist?", kann diese antworten „Und warum er todt ist." Man

ſtreiche jene Scene in der Kirche, und dieſer Verdacht mag vielleicht einmal auftauchen, nie aber kann er zu ſo furchtbarer Gewißheit werden. Der Prinz war ſeinem Gefühl, ſeiner Leidenſchaft gefolgt; er brachte das Herz in das Spiel, das nur der blutloſe Calcül hätte leiten dürfen, und verdarb dadurch Alles, Alles, ja, er führt dadurch das Ende indirect ſelber herbei. Denn noch mehr: wäre jene Begegnung ungeſchehen geblieben, ſo hätte die kluge Orſina gar kein Mittel, um den Tod des Grafen und die Anweſenheit der Galotti's auf dem fürſtlichen Schloſſe mit einander zu verknüpfen. Sie ahnt nicht das Mindeſte, als ſie nur erſt von Appianis Tode weiß. Kaum hört ſie aber den Namen der Emilia nennen, da erhellt ſich ihr Alles blitzartig. „Der Prinz iſt ein Mörder, des Grafen Appiani Mörder" — denn: „mit dieſer Emilia Galotti hat der Prinz heute Morgen in der Halle bei den Dominikanern ein Langes und ein Breites geſprochen. Das weiß ich; das haben meine Kundſchafter geſehen. Sie haben auch gehört, was er mit ihr geſprochen." Dieſe Entdeckung führt aber noch weiter: durch die Orſina erfährt der alte Odoardo, was geſchehen, und was ihm, um das Uebel nicht noch ſchlimmer zu machen, weder Mutter noch Tochter mitgetheilt haben würden. Die Gräfin faßt die Vorgänge klar dahin zuſammen: „Des Morgens ſprach der Prinz Ihre Tochter in der Meſſe, des Nachmittags hatte er ſie auf ſeinem Luſt — Luſtſchloſſe". Dieſe Enthüllung bringt den Alten außer ſich, er ſucht nach einer Waffe, Orſina giebt ihm den Dolch, denſelben Dolch, der Emilien durchbohrt. Und alles dies würde ohne den einen übereilten Schritt der Leidenſchaft ſeitens des Prinzen ungeſchehen bleiben.

Aber noch Andere ſtürzt das brauſende Herzblut in's Verderben. Appiani bringt es nicht über ſich, den Hohn des Marinelli mit der kalten Verachtung auszuhalten, die dieſer Sorte von Menſchen gegenüber einzig und allein am Platze iſt. Als der Höfling in unverſchämter Nachläſſigkeit von dem Aufſchub der Ceremonie, von den guten Eltern u. ſ. w. ſpricht, da läßt er ſich hinreißen, und ſeiner Beleidigung („Sie ſind mit Ihrem Ja wohl — ja wohl ein ganzer Affe") folgt die Ausforderung auf dem

Fuße. Der Zweikampf ſchiebt ſich freilich hinaus, aber die Kränkung hat der feige und boshafte Marinelli dem ſtolzen Manne nicht vergeſſen. Er kommt ſogar in der zweiten Scene des dritten Actes auf das beleidigende Wort zurück („Wer hatte Sie die Affen ſo kennen gelehrt?"). So gewiß es nun vorab nicht in Marinellis Plane lag und liegen konnte, den Grafen bei dem Angriff auf den Wagen durch ſeine Banditen aus dem Wege räumen zu laſſen, ſo gewiß wurde es ſein Plan, nachdem Appiani ihm jene Beleidigung ins Geſicht geſchleudert. Als er die Schüſſe fallen hört, weiß er: draußen verblutet mein Feind. „Ha, Herr Graf, der Sie nicht nach Maſſa wollten und nun noch einen weitern Weg müſſen." Ein Gran Mäßigung auf des Grafen Seite — und der ganze tragiſche Ausgang wäre nicht da.

Am Verderblichſten aber wirkt die, allerdings von Zwang und künſtlicher Uebertreibung nicht freie, Leidenſchaft im Odoardo, und ſeine That, der Tochtermord, iſt ſeit dem Erſcheinen des Werks der Gegenſtand mannichfacher, oft ſehr ſcharfſinniger und eingehender Unterſuchungen und, mehr in unſrer als zu Leſſings Zeit, auch ſchwerer Zweifel geweſen. Es muß ja in der That auffallen, daß der Mann, der ſich die durch den Hof zerrüttete Ordnung wiederherzuſtellen anheiſchig macht, das Meſſer anſtatt auf den Schlächter auf das Opfer zückt. Denn daß er bei einiger Ueberlegung keine andere Möglichkeit als die Schande oder den Tod ſeines Kindes vor Augen ſehen ſollte, iſt nicht denkbar. Emilia ſelbſt ſetzt ihm in ihrer ruhigen Art auseinander, um was es ſich allein handeln kann: um Gewalt oder Verführung. Der Gewalt iſt ſie ſelbſt auf's Aeußerſte zu widerſtehen entſchloſſen. Auch handelt es ſich nicht etwa um eine momentane Gewalt, der die Tochter wie der Vater hätte weichen müſſen. „Er reißt dich aus unſern Armen" ſagt Odoardo, „und bringt dich zur Grimaldi." Und Emilia: „Reißt mich? bringt mich? — Will mich reißen, will mich bringen: will! will! — Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!" Es bliebe alſo nur die Verführung. Sehen wir nun einmal davon ab, was Emilia ſelbſt von ihrer Widerſtandsfähigkeit hält, und verſetzen wir uns lediglich

auf den Standpunkt des Odoardo. Ist denn jeder Ausweg verschlossen? Giebt es denn in Guastalla nicht auch noch ordentliche Menschen, die das Hofleben nicht verderbt hat und unter deren Obhut Emilia hätte bleiben können? Muß sie denn durchaus der Verführung ausgesetzt sein? Ja, muß sie denn durchaus länger, als die Farce der gerichtlichen Untersuchung dauern kann, in Guastalla bleiben? Giebt es denn keinen Weg zur Flucht? Alles offene Fragen und nirgends die Unmöglichkeit der Rettung, wohlverstanden die Rettung vor der Verführung — da die Gewalt nach Lessing selbst nun einmal ausgeschlossen ist. Tödtet Odoardo die Tochter gleichwohl, um sie vor einer problematischen und unwahrscheinlichen Schande zu bewahren, so begeht er damit auf alle Fälle eine Uebereilung, eine rasche Jünglingsthat, die der Dichter aus der Gemüthsanlage des Mannes, der ein alter Brausekopf ist, zwar zu motiviren versucht hat, die uns aber nicht hindern würde, das Ende als ganz untragisch und undramatisch hinzustellen, wenn nicht etwa Emilia selbst sich schuldbewußt fühlte und damit ihren Tod rechtfertigte. Hier ist der springende Punkt, und es ist für mich nicht im Mindesten zweifelhaft, daß, so wenig Lessing dies auch herausgearbeitet hat, Emilia selbst sich in ihrem dunklen, aber richtigen Gefühl vor dem verführerischen Zauber, der von der Persönlichkeit des Prinzen ausgeht, nicht sicher weiß. Es ist schon fraglich, ob ein Mädchen in der Kirche, am Hochzeitstage, es ruhig ertragen hätte, von einem Zudringlichen, er sei auch wer er sei, so frech belästigt zu werden; ob sie nicht ihre Scheu vor dem Scandal überwunden und wenn sie selbst sich nicht zu schützen gewußt, die Nächstsitzenden um Hülfe angegangen hätte, um den dreisten Menschen gebührend in seine Schranken zurückzuweisen; es ist aber vollends unglaublich, daß dasselbe Mädchen sich unmittelbar darauf bei dem Verlassen der Kirche zum zweiten Male beleidigt sehen und sich „in der Halle bei der Hand ergriffen fühlen" sollte, ohne, wenn sie anders ihren Bräutigam wahrhaft liebt und auf Ehre hält, sich dieser offenbaren Schmach energisch zu erwehren — wenn nicht dieser Zudringliche Eindruck auf die Seele des Mädchens gemacht hat, wenn sie nicht, wollend oder nicht, unter seinem Banne steht.

Denn wie spricht Emilia Galotti von ihrem Angreifer zur Mutter?

> „Und da ich mich umwandte, da ich ihn erblicke —". Claudia: „Wen, meine Tochter?" — Emilia: Rathen Sie, meine Mutter, rathen Sie. Ich glaubte, in die Erde zu sinken. Ihn selbst." — Claudia· „Wen ihn selbst?" — Emilia: „Den Prinzen."

Wie bezeichnend ist dieses: Ihn selbst! Man sollte denken, nur der Geliebte, der Bräutigam wäre „er selbst"; aber auch ein beliebiger Dritter, auch der Prinz von Guastalla, der dieses Mädchen und den dieses Mädchen ein einziges Mal, in jener Vegghia bei dem Kanzler Grimaldi, gesehen hat? Würde Graf Appiani für Emilia Galotti „er selbst" gewesen sein? Sie nennt ihn „Herr Graf", sie spricht von ihm als ihrem „guten Appiani", es herrscht zwischen den beiden Verlobten ein Ton ehrerbietiger Reserve, aber niemals flammt Herz in Herz.

Seltsamer Weise ist dies unter den Vielen, die sich unmittelbar nach dem Erscheinen des Werkes über die „Emilia Galotti" kritisch vernehmen ließen, außer Goethe nur Wenigen aufgefallen, denn die Zeitgenossen ehrten Lessing eben, wie es in jenem schönen Xenion heißt, „wie einen der Götter". Aber ein scharfsinniger Beobachter, Jacob Mauvillon, dessen Besprechung in der „Auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Literatur" (Lemgo 1772) in dem überaus verdienstvollen Sammelwerk von Julius W. Braun „Lessing im Urtheil seiner Zeitgenossen" abgedruckt ist, bemerkt doch: „Man könnte wohl mit der Emilia über den Tod des Appiani betrübt sein, wenn man recht eigentlich wüßte, wie zärtlich sie ihn liebte." Und dem guten alten Wandsbecker Boten, Matthias Claudius, kommt das Bedenken, das er in seiner biderben christlich-germanischen Art äußert: „Eines kann ich mir in diesem Augenblick nicht recht auflösen, wie nämlich die Emilia so zu sagen bei der Leiche ihres Appiani an die Verführung eines andern und dabei an ihr warmes Blut denken konnte. Mich dünkt, ich hätte in ihrer Stelle halb nacket durch ein Heer der wollüstigsten Teufel gehen wollen, und keiner hätte es wagen sollen mich anzurühren" — ein Wort, das der gesundesten Empfindung entspringt. Es ist nur merkwürdig, daß kaum Einer

sich vernehmlicher fragte: warum scheut sich denn Emilia, warum fürchtet sie sich vor einer solchen Probe? Sollte ihre Liebe zum Grafen doch nicht über allen Zweifel erhaben sein? Und noch seltsamer ist es, daß man diese Bedenken hegen, sie wieder fahren lassen und, ohne Emiliens Liebe zu Appiani zu verdächtigen, ihre Tödtung durch den Vater so pathetisch vertheidigen kann, wie es J. Christian Bock in demselben Wandsbecker Boten, der Nummer vom 16. Mai 1772, mit folgendem, bei Braun abgedruckten Gedichte thut:

Wo ist das Weib, das Unmuth blickt?
Weil ich die Rose brach, eh sie der Sturm entblättert!
Und wenn sie alle Welt vergöttert —
Hier steh' ich! Ha! Sie trete her!
Ich habe keine Tochter mehr,
Und doch — bei Gott! würd' ich mich schämen
An Kindesstatt sie anzunehmen.

Wo ist der Mann, dem ich zu früh
Die Rose brach? eh sie der Sturm entblättert!
Und hätt' er eine Monarchie,
Und würd' er von der Welt vergöttert —
Bei Gott! schwör' ich's, den feigen Knaben,
Ich möcht' ihn nicht zum Kriegsknecht haben!
Das kann er nicht, er kann allein
Bandit und Marinelli sein!

Hab' ich ein Räthsel euch beschworen!
Ein Wort — und Unschuld heißt's — dies eine Wort verbirgt's!
Und nur die geht, wird einmal nur verloren!
Ihr Weiber wirkt's? Ihr Männer wirkt's? — —

Wie wunderlich wird hier das richtige Gefühl vom Ziel verschlagen! Pomphafte Declamationen thun es freilich nicht. Aber je schärfer man hinsieht, desto deutlicher wird das Bild. Appiani, der ernste, edle Mann, ist kein feuriger Liebhaber. Wenn diese Verbindung Emiliens ganzes Glück ausgemacht, wenn dieser Mann ihr ganzes Herz ausgefüllt haben würde, konnte sie dann nach seinem Tode so ruhig sein, wie sie es in Wirklichkeit ist? In der ersten Bestürzung, nachdem der Ueberfall geschehen, spricht sie mehr von ihrer Mutter als ihrem Verlobten. Und

als nun der Prinz sie in Empfang nimmt und die feinen, bestrickenden Worte an sie richtet, die mit den vieldeutigen Wendungen schließen:

„Nur kränke mich nicht Ihr Mißtrauen. Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben. Nur falle Ihnen nie bei, daß Sie eines andern Schutzes gegen mich bedürfen. Und nun kommen Sie, mein Fräulein, — kommen Sie, wo Entzückungen auf Sie warten, die Sie mehr billigen —",

da folgt sie demselben Manne, der bereits zweimal ihre weibliche Ehre öffentlich beschimpft hat, wie es heißt „nicht ohne Sträuben" in's Gemach. Sie folgt ihm wirklich. Auch hier wieder so ruhig, so ergeben? Denn was heißt das matte „nicht ohne Sträuben"? Das versteht sich freilich von selbst, wenn Emilia nicht geradehin zur Dirne herabsinken soll. Aber hätte nicht eine Andere Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, nur um diesem Menschen zu entgehen, sei er auch zehnmal der Obherrscher von Guastalla? Es ist nicht anders: er, der liebenswürdige, schöne junge Prinz hat sie fascinirt, und sie folgt ihm nun wie der bezauberte Vogel der Schlange. Sie fühlt sich ihm gegenüber wehrlos: was Odoardo nicht wissen konnte, sie weiß es. Als der Vater ihr bekennt: „Ich ward auch so wüthend, daß ich schon nach diesem Dolche griff, um Einem von Beiden — Beiden — das Herz zu durchstoßen" — da fällt sie rasch ein „Um des Himmels willen nicht, mein Vater!" — Um des Himmels willen nicht! — Wozu nun plötzlich diese Bewegung? Was liegt ihr an dem Leben dieses Lasterhaften, des Prinzen selbstverständlich, denn an dem Sündendasein des Marinelli kann ihr doch unmöglich etwas liegen? Warum will sie ihn schonen? Warum schiebt sie sich als Opfer vor? Der Abend bei den Grimaldi kommt ihr in die Gedanken, an dem sie ihn zuerst sah.

„Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als Eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für Nichts, ich bin für Nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter — und es erhob sich in meiner Seele so mancher Tumult, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten."

Das ist entscheidend, denn dort sah Emilia den Prinzen zum

ersten Male. Wären diese Worte nur eine theoretische Spielerei — der Tod der Emilia wäre so undramatisch und untragisch wie möglich.

Gesetzt nun aber auch, für Emilia Galotti läge dieselbe Nothwendigkeit zu *sterben* vor, wie für jene römische Virginia, der der eigene Vater, um sie vor der Schande zu retten, „den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte" — erlangt Odoardo Galotti, der doch von dieser inneren geheimen Verschuldung der Tochter, dieser Gedankensünde, dieser ihrer gewissen Furcht vor dem Fall *nichts weiß*, damit auch das gleiche Recht wie der alte Virginius, sein Kind zu tödten? Geben wir einmal zu, daß Lessing Alles gethan hätte, uns Odoardos rauhe Tugend, sein brausekköpfiges Naturell so begreiflich zu machen, daß wir ihm eine rasche und übereilte That aus sittlichen Bedenken zuzutrauen bereit wären, so würde natürlich doch eine solche lediglich *subjective*, aus einer bloß individuellen Auffassung und Gemüthsanlage geschöpfte Motivirung keineswegs genügen, die Katastrophe und den Untergang eines Helden oder einer Heldin herbeizuführen. Denn der tragische Ausgang thut uns künstlerisch immer nur dann Genüge, wenn er *nothwendig*, d. h. unter *allen Umständen*, nicht unter bloß zufälligen Bedingungen, seien dieselben persönlicher oder sachlicher Art, eintreffen muß. Und hier liegt nun in der That ein nie ganz zu beseitigendes Bedenken. Denn abgesehen davon, daß die objectiven Bedingungen für Emiliens Untergang von uns selbst erst mit einer gewissen Mühe aus den Verhältnissen zusammengesucht werden müssen, daß sie uns also nicht in jedem Augenblick klar und zwangvoll fühlbar werden, daß Odoardo vollends, da er sie nicht kennt, von ihnen gar nicht geleitet werden kann — abgesehen von all diesen Bedenken reichen auch die aus dem *Temperament* des Vaters zu gewinnenden Gründe nicht so weit, um den tödtlichen Streich, den er führt, genügend zu erklären. Seine Logik wenigstens — es ist hier selbstredend nur von der Logik des Gefühls die Rede — ist die unstichhaltigste und sprunghafteste der Welt. Als Odoardo den Dolch aus den Händen der Orsina empfing, war ihm dasselbe Ziel gesteckt, das die verschmähte Geliebte ihm bestimmt hatte:

das Herz des Prinzen. Das lag auch nahe genug, und auf dieſen Gedanken kommt der Alte in der fünften Scene des fünften Acts ſelber zurück, als er einen raſchen Griff nach dem Schubſack thut, der den Dolch verbirgt. Erſt während dieſes Geſprächs fällt er in Gedanken, das heißt er faßt den Plan, Emilien ſelbſt durch den Tod allen Gefahren zu entreißen. Aber welche Gründe bringt ihm dieſe ſelber entgegen? Das Wort, „ihre Unſchuld ſei nicht über alle Verführung erhaben", hat die Tochter bereits ausgeſprochen, und der Vater hat nicht zugeſtoßen — faſt möchte man fragen: warum nicht? Denn, wenn irgendwo in der Scene, ſo wäre hier der rechte Augenblick geweſen. Aber noch mehr: Odoardo hat der Tochter den Dolch, als ſie ihn ſelber auf ſich zückte, wieder entriſſen. Unmittelbar vorher hat ſie überdies mit der größten ſittlichen Kraft erklärt: „Was nennen Sie ruhig ſein? Die Hände in den Schooß legen? Leiden, was man nicht ſollte? Dulden, was man nicht ſollte?" und Odoardo hat ihr erwidert:

> „Ja! wenn du ſo denkſt! — Laß dich umarmen, meine Tochter! Ich hab' es immer geſagt: Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meiſterſtück machen. Aber ſie vergriff ſich im Thone, ſie nahm ihn zu fein. Sonſt iſt Alles beſſer an euch — Ha, wenn das deine Ruhe iſt, ſo habe ich meine in ihr wiedergefunden."

Nach dieſer Beruhigung über die Geſinnung ſeiner Tochter, die ihm nie hätte zweifelhaft ſein ſollen, hätte ihn der ganz jäh und unvermittelt folgende Umſchlag in Emiliens Worten, ihre Hindeutung auf das Feſt bei den Grimaldi doch entweder ſtutzig machen und veranlaſſen müſſen, der Sache auf den Grund zu bringen (und in dieſem Falle wäre ſein Verhalten dann pſychologiſch begreiflich und hinlänglich begründet geweſen); oder, geſchah dies nicht, dann hätte es ihn nach Allem, was in der Scene bereits voraufgegangen, nicht aufs Neue derart verwirren und beeinfluſſen dürfen, daß er allein daraufhin, auf dieſes Wort geſtützt, zum Todesſtreich ausholte. So fein die Scene ſonſt gearbeitet iſt: gerade hier, an der entſcheidenden Stelle vermißt man den unvermeidlichen Zwang, und weder die Logik Odoardos überzeugt, noch iſt ſeine Leidenſchaftlichkeit, ſeine innere Rathloſigkeit, die

doch keinen andern als dieſen äußerſten Entſchluß vor ſich ſieht, ſtark genug betont, um uns Alles von ihm erwarten und hinnehmen zu laſſen. Hier hätte des Dichters Seele mit denen ſeiner Geſchöpfe ſieden und wallen müſſen. Statt deſſen ſtreift uns gerade hier ein kühler Verſtandeshauch und mindert die Erſchütterung, die uns ergreifen will. Es iſt wohl nicht anders: Leſſing, innerlich ſelbſt nicht überzeugt, hat eben darum auch uns nicht zu überzeugen vermocht, und vor leeren Empfindungsphraſen, die über ſeinen eigenen Ueberzeugungsmangel hätten hinwegtäuſchen können, bewahrte ihn ſein ehrlicher Sinn. Er verſuchte lieber zu beweiſen (wenn auch mit unſtichhaltigen Gründen), als uns mit lügneriſchem Wortſchwall zu betäuben. Bei alledem muß man ſich wundern, mit welcher Klugheit dieſe Schwächen verdeckt ſind.

Das letzte Ergebniß bleibt alſo, daß weder die objectiven Gründe für den Odoardo (da er ſie nicht kennt) ausreichen, noch die ſubjectiven ſtark genug ſind, um ihn zur tödtlichen That zu treiben, daß trotzdem aber der Weg, den er einſchlägt, ohne ſein Wiſſen, für Emilien der richtige iſt. Denkt man ſich aber einmal ihre längſt die Seele durchwuchernde geheime Neigung zu dem Prinzen fort, oder glaubt man an dieſe nicht: dann wäre der Ausgang ganz und gar unerträglich. Daß dieſe Neigung von dem Dichter nicht noch deutlicher ausgeſprochen iſt und daß Odoardo Nichts von ihr weiß, iſt zwar auch ſchon anſtößig genug, aber dieſer Fehler würde Nichts gegen den andern bedeuten, daß Emilia ohne alles Schuldgefühl, d. h. nicht etwa in dem Sinne des Schulbegriffs von der tragiſchen Schuld verſtanden, ſondern ohne alle und jede innere Nothwendigkeit, lediglich als Opfer der „rauhen Tugend“ ihres Vaters fallen ſollte. So völlig ſchuldlos und ohne den Willen zu ſterben fällt zwar von Othellos Händen die zarte Desdemona, aber die ſubjectiven Gründe für ihre Ermordung in des Mohren Bruſt beſitzen eine ſo unheimliche elementare Gewalt, daß man die großen Bedenken, die ſich gegen die Schürzung des tragiſchen Knotens in dieſer gewaltigen Tragödie regen, darüber vergißt.

Die dramatiſche Oekonomie, die Geſchloſſenheit der Handlung, die überſichtliche Führung der Intrigue ſind in der „Emilia“ im

Uebrigen über jedes Lob erhaben. Doch fehlt es in ihrem äußerlich glatten Fluß auch sonst nicht an künstlichen Mitteln, die Handlung zu fördern: Mittel, die in ihrer Unhaltbarkeit für den Bau des Ganzen doppelt gefährlich sind, weil sie sich auf Kosten der psychologischen Wahrscheinlichkeit wiederum gerade bei einschneidenden Wendungen der Handlung geltend machen. Dahin gehört einmal der Umstand, daß der Bediente Pirro den Angelo, dem er doch nicht über den Weg traut und von dem er das Schlimmste vermuthen darf, dennoch bis ins Kleinste von der Hochzeitsfahrt, der Begleitung der Brautleute, der Stunde der Trauung unterrichtet: Umstände, ohne deren Kenntniß Marinellis Anschlag schwerlich geglückt sein würde. Warum? Dieser Pirro denkt nicht daran, Mitschuldiger des Verbrechens werden zu wollen, und erst nachdem Alles bereits gesagt ist, fragt er, nunmehr zu spät, warum denn Angelo diese Erkundigungen eingezogen. Das hätte er bei dem Charakter und Metier dieses Angelo zu fragen nicht nöthig gehabt, denn das verstand sich so ziemlich von selbst. Der gute Pirro hätte eben seine Auskünfte dem Bravo auf keinen Fall geben dürfen, denn daß er es thun müsse, weil Angelo ihn um einer früheren Schandthat willen in seiner Hand habe, davon werden wir keineswegs überzeugt. Das zweite, noch viel bedenklichere Mittel aber ist, daß Marinelli sich bereit findet, der Orsina, die das Schloß Dosalo bereits verlassen will, „mit dieser Bedingung (d. h. unter der Bedingung, daß sie geht) einen Theil der Wahrheit zu sagen", was gar nicht nöthig gewesen wäre, gar keinen Sinn und für das Stück die weittragendsten Folgen hat. Denn dieser „Theil der Wahrheit", Emiliens Anwesenheit auf Dosalo, weiht die Gräfin urplötzlich in alle Kabalen des Prinzen und seines Helfershelfers ein und hat indirekt den Tod der Emilia zur Folge.

Gräfin Orsina selber wird von diesem Fehler freilich nicht betroffen. Zwar ist auch sie ein Geschöpf der künstlichen Ueberlegung, insofern es sich um ihre Einfügung in das Drama überhaupt handelt, aber ein wahrhaft glänzendes, ganz und gar lebensvolles. Ursprünglich in dem Plan des Stücks nicht vorgesehen und von Haus aus rein episodisch tritt sie gerade in eine

Lücke der Handlung, in den gefährlichen vierten Act, und wird nun mit den Geschicken der Hauptpersonen sofort und so fest verknüpft, daß es den Anschein hat, als wären sie nie getrennt gewesen und als wäre die Gräfin zum Ganzen durchaus unentbehrlich. Lessing versteht es eben wie Keiner ein Drama auszudehnen (Vergl. „Miß Sara Sampson") und gerade wo die Handlung zu ermatten droht, einen neuen Hebel des Interesses anzusetzen. Wie er den einfachen Stoff des „Nathan", der nicht einmal eine neue Handlung bringt, sondern sich nur mit der Erklärung und Enträthselung früherer Begebenheiten beschäftigt, für die breite Dauer eines fünfactigen Dramas entfaltet hat, ist wahrhaft staunenswerth. In der „Minna von Barnhelm" füllt die lediglich episodenhafte Figur des Riccaut den vierten Act, in der „Emilia" die in die Geschicke bedeutsam eingreifende und das Drama zum Ende fördernde Orsina, die aus den Händen des um eine Aushülfe verlegenen Dichters nicht entfernt als matte, armselige Lückenbüßerin, sondern als eine der fesselndsten, interessantesten Frauengestalten des deutschen Dramas hervorgegangen ist. Die noch etwas starren Züge der Marwood gewinnen in der Orsina individuelles Leben, und so ist sie das Vorbild der zahllosen weiblichen Doppelnaturen unserer dramatischen Literatur geworden, der Gefallenen mit dem guten Herzen, der Messalinen mit den zwei Seelen in der Brust, der Buhlerinnen, die sich aus der Umarmung der Schande in eine reinere Welt emporretten möchten, von der Milford bis herab zur Fürstin Udaschkin des Freytagschen „Waldemar" und der Pompadour des Brachvogelschen „Narciß". Ihre unharmonische Natur wird keinen Augenblick zur Caricatur. Wie mit ihrer scharfen Logik, ihren geistvollen Paradoxen, so verläßt sie auch mit der furienhaften Wildheit ihrer Leidenschaft, der natürlichen Kehrseite ihrer Verstandesschärfe, den dem Weibe bestimmten Kreis des Empfindens. Sie bewegt sich unaufhörlich in Gegensätzen; „mit dem lustigsten Wesen sagt sie die melancholischsten Dinge und wiederum die lächerlichsten Possen mit der allertraurigsten Miene"; vom Lachen zum Weinen, vom Stolz zur Schwermuth ist bei ihr nur ein

Schritt — und all dieſe widerſtrebenden Züge verbinden ſich trotz der grellſten Lichter und der tiefſten Schatten zu einem durch ſeine Melancholie faſt rührenden Geſammtbilde. Man begreift, daß ein ſolches Weib einen jungen, temperament- und geiſtvollen Lüſtling, wie den Prinzen, zu blenden und zu feſſeln vermocht hat, aber man ſagt ſich auch, daß ihre Herrſchaft über ihn unmöglich von langer Dauer ſein konnte. Das weiß ſie ſelbſt auch ſehr wohl, und eben darum, weil ſie ſich des Unglücks ihrer Natur und ihrer Stellung bewußt iſt, ergreift ſie uns wieder, wenn ſie uns kaum zurückgeſtoßen. Es liegt eine katzenartige Grauſamkeit in der Art, wie ſie dem Odoardo die Wahrheit enthüllt: Appianis Tod und die Gefahr ſeiner Tochter; ſie „ſchüttet ihren Tropfen Gift in einen Eimer", ſie läßt den Alten das furchtbare Schickſal „zuſammenbuchſtabiren" — und in dieſe widrigen Züge, in denen ſich zugleich der ganze Triumph über ihren eigenen Scharfſinn ausſpricht, miſchen ſich wieder die edelſten Regungen des Herzens, große Gefühle, feine und tiefe Gedanken. Es hat etwas Erſchütterndes, dieſe Frau, die mit philoſophiſchem Geiſte den Plunder der Eitelkeit verachtet, im Glanz der koſtbarſten Stoffe, der Perlen und Edelſteine auf Doſalo ihren unbeachteten Einzug halten zu ſehen. Denn ſo, Willens oder doch verſuchend, den Prinzen auf's Neue als Weib zu feſſeln (nicht etwa als Philoſophin) hat ſie zu erſcheinen. Es wäre darum grundverkehrt, ihre Wangen in des Gedankens Bläſſe, ihre Geſtalt in das Schwarz der Lebensverachtung zu kleiden — die capriciöſe Verirrung einer klugen Schauſpielerin. Die Rolle verlangt ſelbſtredend eine durchgereifte Kunſt. Nie darf die Anfängerſchaft und die bloße Routine in ihr auf der Bühne herumtaſten oder ſich ſpreizen. Der Dialog hat tauſend Fallſtricke, in denen ſich Ungeſchick und Dummheit verfangen können, und nur ein großes und feuriges Empfinden erſchöpft die Raſerei, mit der Orſina ſich der Vorſtellung der Rache an dem Verräther hingiebt:

„Wenn wir einmal Alle — wir, das ganze Heer der Verlaſſenen, wir Alle, in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir Alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerriſſen, zerfleiſchten, ſein Einge-

weide durchwühlten — um das Herz zu finden, das der Verräther einer Jeden versprach und Keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte! —"

Es ist das Leidenschaftlichste, was Lessing je geschrieben.

Auch die Emilia ist die Zeichnung eines Meisters, lebhaft und natürlich, in ihrer italienischen Sinnlichkeit mit sicherer Hand von der empfindsamen Sara, der deutsch-gemüthvollen Minna geschieden. Daß sie in ihrer letzten großen Scene mit dem Vater über „Ruhig sein können und ruhig sein müssen" wie über die Nothwendigkeit ihres Sterbens philosophirt, ist freilich schade und ein sonderlich Lessingscher Zug. Immer kühlen die Gedanken bei ihm auch die heißesten Wogen der Leidenschaft, nie ergießt sich der Strom der Empfindung, ohne durch den Verstand in Weg und Richtung gewiesen zu werden. Die Mutter nennt sie die Furchtsamste und Entschlossenste ihres Geschlechts — es sind die Züge von Vater und Mutter, Odoardos Raschheit im Handeln und die Verzagtheit der Claudia, die nur das natürlichste, das Muttergefühl, einmal aus ihren engen Grenzen zu bewegen vermag.

Das Bild Appianis ist ein wahres Meisterstück und trotz des bescheidenen Platzes, den es in der Oekonomie des Stückes einnimmt, mit der größten Vollständigkeit ausgeführt. Nicht ist einseitig nur der Melancholiker in ihm betont, in dessen trüber Stimmung die tragischen Ereignisse gleichsam ihre Schatten vorauswerfen — auch Appianis Verbindung mit der Familie Galotti ist vortrefflich motivirt, denn auch durch sein Wesen geht der Posazug des achtzehnten Jahrhunderts: „Ich kann nicht Fürstendiener sein". Er hält sich vom Hofe fern, ist sein eigener Herr, ein Mann republikanischer Ideale, minder rauh, aber nicht weniger ernst als Odoardo, der auch seinerseits jede Berührung mit der Hofsphäre, nur noch ärger, wie die Pest scheut. Die beiden Männer verstehen und lieben sich. „Was sollte der Graf hier?" fragt Odoardo. „Sich bücken und schmeicheln und kriechen und die Marinellis auszustechen suchen?", und „Welch' ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater", ruft Appiani aus. Ist aber Odoardo

ein Emporkömmling, der Mann seiner Verdienste, demokratischen Schlages, etwas derb, so ist Appiani der geborene Aristokrat, fein, vornehm, zurückhaltend, voll kalter Verachtung der „Marinellis". Der Selbständigkeit und Zurückgezogenheit seiner Stellung und seines Handelns entspricht es, daß er „seine Gebieterin nach seinen Thälern von Piemont führen", eine idyllische Einsamkeit aufsuchen, daß er die Geliebte, „so wie sie da ist", ohne Putz, „das Haar in seinem eignen braunen Glanze", sehen will — Züge, aus denen sich seine eigne Erscheinung schaffen läßt: ohne Pracht, das Haar ungepudert. Seinem weichen Hange zur Melancholie anderseits entspricht die Nachgiebigkeit gegen seine Freunde, sein Versprechen, den Prinzen von der Heirath zu benachrichtigen. Und es ist für den Schwermüthigen charakteristisch, daß er, einmal um seine Ruhe gebracht, sogleich auch (wie Hamlet) *sehr* leidenschaftlich wird und kurz vor der Hochzeit ein Duell zu beschließen die tragische Uebereilung begeht.

Die vollkommensten Gegensätze dieser beiden vortrefflichen, aber jeder in den Schwächen seines Temperaments befangenen Charaktere sind der Prinz und Marinelli, die eigentlichen Vertreter des Hoflebens. Appiani ist der Verlobte der Emilia, der Prinz ist der Mann, der ihr Herz bestrickt hat. Ist jener ernst und schwer, sogar am Tage der Hochzeit, so blüht der Prinz in elastischer Jugendlichkeit und stiehlt sich mit unwiderstehlicher Schmeichelkraft in die Herzen der Weiber. Er ist der geborene Verführer. Dem Zauber seiner Erscheinung hilft sein Geist, sein künstlerischer Anhauch, seine Noblesse, bei niedrigen Seelen wohl auch sein Rang nach. Er ist ein Freund und Kenner alles Schönen uud, wie die Scene mit Conti beweist (der sich ihm gegenüber eine ziemlich unverblümte Sprache gestatten darf und der, frei und stolz wie er ist, ebenso wie Appiani den Puder im Haar verschmähen sollte, den man damals schon als Zwang und Unnatur zu empfinden begann) ein leutseliger Herr. Nur achtet er Nichts, wenn seine Leidenschaft ihn übermannt. Dann verliert er den Kopf, die Sicherheit seines Auftretens, und schwankt haltlos von einem Extrem zum andern. Die Gewährung des

Bittgesuchs der armen Emilia Bruneschi, eine Eingebung seiner verliebten Laune, wird hinfällig, sobald die Aussicht auf die Erfüllung seiner neuen leidenschaftlichen Wünsche sich trübt; das furchtbare „Recht gern“ eröffnet uns einen grauenvollen Blick in einen bodenlosen Sumpf, in einen durch Bosheit und Leichtsinn verderbten Staat, für dessen Oberhaupt das Leben der Unterthanen nicht viel mehr ist als „Fliegen in der Hand des müß'gen Knaben“. Schiller hat seinem Haß gegen die Despotenwillkür in „Kabale und Liebe“ glühendere Farben geliehen — aber auch Lessing führt in der „Emilia“ schneidende Waffen. Dort verderben der Präsident und die Kalb und Wurm das arme Land, hier thun es ein liebenswürdiger junger Roué und ein gewöhnlicher Durchschnittshofmann, kein „Teufel“, wie der Prinz ihn zu seiner Entschuldigung nennt, kein Mann tiefer schwarzer Pläne — eine feile Seele wie hundert andere auch, eine Maulwurfsnatur, ein stiller Minirer. Und das macht die furchtbare Wirksamkeit seines Einflusses fast noch furchtbarer, denn Marinelli ist weder übertrieben klug noch ein außerordentlicher entschlossener Bösewicht. Wie viele seines Gleichen, die um den Thron kriechen (Odoardo spricht, wohlbemerkt, von „den Marinellis“, er macht einen Gattungsbegriff aus dem Namen), ist er niederträchtig, heuchlerisch, kriechend, feige. Alle Ecken und Kanten, alles eigentlich Charakteristische abzustreifen ist bei der Darstellung dieser Rolle also das anzustrebende Ziel des „Charakter“-Darstellers. Eine heilsame Entsagung, die nicht oft geübt wird. Wenn ein Schauspieler, um Abwechslung in die Rolle zu bringen, nach dem Schuß und beim Anblick von Emiliens Leiche Gewissensbisse verräth, so ist das eben so verkehrt, als wenn ein anderer, nachdem er von Angelo Appianis Verwundung erfahren, ruhig wie ein Stoiker bleibt. Marinelli hat weder ein empfindliches Gewissen noch hat er Muth. Darum überfällt ihn nach der Nachricht von dem Ausfall des Bubenstücks doch eine gewisse Angst. „Dieser Tod! Was gäb' ich um die Gewißheit!“ Denn wäre Appiani nur verwundet, so würde es, da der Graf ohnehin Verdacht hatte und den Hauptbanditen, den Angelo, kennt, ein

Leichtes sein, den ganzen Plan zu entdecken und den Thäter, trotz der schlechten Justiz der italienischen Duodezstaaten des vorigen Jahrhunderts, an's Messer zu liefern. Das würde dem Marinelli wenig taugen. Der ganzen Niedrigkeit seines Charakters entspricht darum auch sein Ausgang im Stücke. Lessing würdigt ihn keiner ergreifenden Buße. Er läßt den elenden Gesellen, der mit seiner gemeinen Klugheit sein erbärmliches Dasein gefördert und andere verderbt hat, und der eines tragischen Todes nicht werth ist, kleinlaut hinwegschleichen. Nach der „poetischen Gerechtigkeit", einer wahrhaften Sühnung der Schuld wird man dabei freilich vergebens suchen. Sie ist ja für zahllose Aesthetiker und Literarhistoriker ein Dogma. Aber wozu soll sie die Kunst üben, da doch das Leben sie nicht übt? In der „Emilia Galotti" fehlt sie ganz und gar.

Die sehr verbreitete Neigung unserer heutigen Schauspieler, im Bemühen, realistisch zu sein, zu rasch und zu leise zu sprechen, ist, wie wohl kaum betont zu werden braucht, bei Lessing ganz besonders vom Uebel, am Meisten bei der „Emilia Galotti". In diesem sorgfältigsten aller Dialoge, in dem Nichts überflüssig ist, in dem der Dichter mit jedem neuen Wort auch schon eine neue Stellung in der Entwickelung des Dramas einnimmt, können wir nur langsam alles Einzelne genießen. Wie albern und geistlos ist es, in einem solchen Werke in flottester Conversationsmanier den ersten, in kurzen Absätzen vorrückenden Monolog pausenlos herunterplappern oder den Prinzen etwa, nachdem er auf das Bild der Orsina einen secundenlangen Blick geworfen, sofort auch sein Urtheil abgeben zu hören. Die Marionetten unserer Tagesschwänke mögen das können — Lessingsche Menschen vermögen es nicht. Daß aber dieser bewunderungswürdig geschliffene Stil „die Sprache der mannichfaltigen Natur" sei, wie Lessings Zeitgenosse, der große Literaturpapst Ramler meinte, „der an des Nachbars Reim flicken wird, flickte und flickt", „aber die lebhafte und kurze, die nachdrückliche und dennoch leichte Sprache der Natur" — das wird man heutzutage doch nur mit einigem Zögern oder besser nicht zugestehen. Klarer, schärfer

und mit geringerem Wortaufwand kann ein Gedanke, eine Empfindung nicht zum Ausdruck gebracht werden, aber wenn man, wie es Ramler thut, der Sprache Leſſings „die Sprache ſo manches berühmten ausländiſchen Dichters“ gegenüberſtellt, bei welchem die Prinzeſſin Tochter und der tapfre Vater und der alte Bediente und die junge Vertraute ungefähr einerlei Sprache und mehrentheils eine zu künſtliche, übertriebene, declamatoriſche Sprache führen, ſo iſt auch das nicht unbedingt zuzugeben. Allerdings „übertrieben und declamatoriſch“ iſt Leſſings Ausdrucksweiſe in der „Emilia“ nie, aber die charakteriſtiſchen Unterſchiede ihrer Geſtalten verſchwinden, ſofern ſie reden, doch auch unter ſeiner geiſtreich glättenden Feile. Was ſich in der „Minna von Barnhelm“ unbehindert, im ſchönſten, natürlichen Fluß, im erquicklichſten Einklang lebensvoller Wahrheit und künſtleriſcher Stiliſirung dahinbewegte, ſchreitet hier auf dem ſpiegelblanken künſtlichen Eſtrich zwar nicht unwahr und geziert, aber gemeſſen und geregelt, und gelegentlich wohl auf Stelzen einher. Dieſer Einſicht ſollten wir uns nicht verſchließen. Wenn uns ſo eben eine geiſtfunkelnde Wendung in durchſichtigſter Faſſung entzückt hat, kann uns eine überfeine Betrachtung im nächſten Augenblick abkühlen — niemals für ſich betrachtet, denn jedes Leſſingſche Wort hat Bedeutung und Gewicht, wohl aber im Hinblick auf die Tragödie, für die der Ton in der „Emilia Galotti“ doch noch nicht gefunden war. Iſt es nicht ſeltſam, daß unſere Vorfahren, die den Leſſing'ſchen Stil ſo hingeriſſen bewunderten, um ſeiner „Wahrheit“ willen bewunderten, an dem Stil Schillers in den „Räubern“, dem „Fiesco“ und „Kabale und Liebe“ ſo viel auszuſetzen fanden? Und doch erſcheint der Kritik unſrer Tage, die von der Gefühlsſchwärmerei des vorigen Jahrhunderts doch himmelweit abliegt, der Ton in „Kabale und Liebe“ trotz aller ſprachlichen Wüſtheiten ungleich wahrer, weil leidenſchaftlicher, und als der eigentlich tragiſche Ton. Oder fühlte jene Zeit, eben weil ſie ſelbſt ſo leicht in weichen Empfindungen zerfloß, in Leſſing, der der Sentimentalität in der „Sara“, zum Theil ſogar noch in der „Minna“ ſelbſt ſeinen Zoll dargebracht, ihren Meiſter, und

blickte ſie zu ſeiner kühlen Ruhe und Klarheit wie zu einem unerreichbaren Ideal empor? Vielleicht. Und doch riß der große Strom in „Kabale und Liebe“ Köpfe und Herzen Aller und auf ſeinem Wege zugleich die deutſche Tragödie mit ſich, „Emilia Galotti“ aber blieb — und bleibt es noch — die „Bewunderung der Kenner“.

Nathan der Weise.

Nathan der Weise hat eine fast unabsehbare Literatur um sich versammelt. Von allen Seiten ist er beleuchtet, religiöse und kirchliche Fehden sind über ihm ausgefochten worden, die Kritik hat ihre Waffen zu seinen Füßen niedergelegt, der Hohn und der Ingrimm der Orthodoxie und des Judenhasses haben ihre Hunde auf ihn gehetzt, Philosophen, Moralisten und Dramaturgen hat er einen unerschöpflich scheinenden Stoff gegeben. Wer das Drama „Nathan" zu untersuchen unternahm, wer sich vorsetzte, seine Charaktere nur unter dem künstlerischen Gesichtswinkel zu betrachten, wurde, ohne es zu wollen, von seinem Ziel verschlagen und verweilte, dieser grollend, jener mit heißer Verehrung und glühender Bewunderung bei dem rührenden Evangelium, das einer der hellsten Köpfe und zugleich eins der größten Herzen unseres Volks in seinen Blättern niedergelegt hat. Auch ist es fast unmöglich, eins von dem andern zu trennen, wie es denn allbekannt ist, daß Lessing in einem Briefe an die Reimarus vom 6. September 1778 den Ausspruch gethan: „Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater, wenigstens noch ungestört will predigen lassen." In seinen Correspondenzen an Friedrich Heinrich Jacobi und den Staatsrath von Gebler nennt er den Nathan einen Sohn seines eintretenden Alters, „den die Polemik entbinden helfen", und „mehr die Frucht der Polemik als des Genies". Wären aber selbst diese seine eignen Zeugnisse, die übrigens cum grano zu verstehen sind, nicht, so würde man aus jedem Wort, jeder That der

Charaktere des Nathan die „Idee" hervorschimmern sehen, die das Stück geboren. Was in jedem andern Fall, bei der Untersuchung irgend eines andern Dramas ein Mißgriff und eine kunstwidrige Thorheit wäre, gegen die ich mich in diesem Buch und seinen Nachfolgern oft gewandt, ist im „Nathan" geboten und unvermeidlich: man kann seinen Charakteren wirklich nicht gerecht werden, ohne sich mit dem Gedanklichen, der „Idee", wenn man will, mit der „Tendenz" des Stückes zu beschäftigen. Das aber ist in gewissem Sinne ein Glück, insofern es beweist, daß die Tendenz ihnen nicht angeklebt, sondern daß sie, wenn auch schon nicht mit der Handlung, doch mit den Motiven der Figuren eng verwoben und verwachsen und nicht von ihnen zu entfernen ist: die Sonne und Seele des Stückes, die Alle bescheint und aus Aller Augen wiederstrahlt. Die bisherige Beurtheilung hat denn auch sehr charakteristischer Weise das Dramatische mit der „Idee" des Nathan entweder zusammen bewundert oder zusammen verdammt, wie einige aus der großen Menge blind herausgegriffene Proben beweisen können. Ein gewisser Bone, der vor Jahren in Cöln bei Du-Mont-Schauberg ein „Deutsches Lesebuch für höhere Lehranstalten" herausgegeben hat, kommt, nachdem er weidlich über den angeblich selbst von poetischer Seite emporgeschraubten Ruf des Stückes raisonnirt, zu dem Ergebniß, „daß ihm alle dramatische Entfaltung und Concentrirung fehle" und daß „seine Einzelheiten in Sprache und Motivirung es besonders geeignet machen zur Nachweisung der Unpoesie". Hengstenbergs „Evangelische Kirchenzeitung" (1864, Nr. 64, 65, 66), die Lessing wie den Antichristen haßt, findet ganz harmlos, daß „die Mängel dieses dramatischen Produktes so sehr auf der Oberfläche liegen, daß es zur Einsicht in dieselben einer eingehenden Kritik in keiner Weise bedarf". In begeistertem Aufschwunge nennt dagegen Spielhagen, also Einer, der auch am Webstuhl künstlerischen Schaffens sitzt und alles Poetische in leicht erregbarer Seele nachzuempfinden vermag, den Nathan „das hohe Lied der Versöhnung des Weltschmerzes, den Irisbogen, der sich leuchtend über den Abgrund spannt". „Großer herrlicher Mann! wandeltest du unter Palmen, während der Wintersturm durch die engen Gassen heulte und dir

die Schneeflocken gegen dein niederes Fenster trieb? und ließest du deinen Al-Hafi nach dem Ganges pilgern, weil du selbst gefangen warst? .... Und waren deine Verse so sonnig, weil es um dich her so dunkel? Und ist dein Nathan so edel, so groß, so mild und gütig, weil du selbst so tief unglücklich warst? — Gewiß, gewiß! Denn um die höchste Seligkeit zu schildern, muß der Dichter das tiefste Weh erfahren haben." — Und Laube, der knorrige nüchterne Laube schreibt in seinem schlechten Stil: „Was sich Weiches, poetisch Versöhnendes über den harten Sinn Lessings legen konnte, das liegt in diesem Nathan, eine Wolke wenigstens, wenn der Himmel selbst von Poesie ihm versagt war; ein sonniger Herbstnebel, der auf die Erde herabfällt, liegt auf dem theologischen Grolle dieses Nathan, und nur selten rieselt solch ein rascher Aergerbach hervor. Im Munde des Laienbruders erkennt man den Pastor Goeze, wenn der Patriarch geschildert wird; um die Lippen Nathans spielt der wehmüthige Zug des kranken Moses. . . . In Nathans schmerzlichem Lächeln ist dem schon todeskranken Löwen jener Hauch der Poesie gekommen, nach welcher ein spröder, scharfer Geist ein ganzes Menschenalter gefochten, in allerlei Heeren gefochten hatte". — Und über die „Idee" der Dichtung möchte ich einen der Größten sprechen lassen, Herder: „Die Grundidee dieses Werkes ist das höchste Wort des reinsten Schicksals: ihr Völker, duldet euch, ihr Menschen verschiedener Sitten, Meinungen und Charaktere, helft, vertragt euch, seid Menschen! Die Menschenvernunft und Menschengüte, die in diesem Drama die Wage halten, bleiben die höchsten Schutzgöttinnen der Menschheit." Man sieht, die Formel ist so einfach, daß das Wort „Idee" dafür fast zu pompös und aufgestelzt erscheint.

Die Polemik „habe das Werk entbinden helfen", sagt Lessing selbst, er nennt es die „Frucht der Polemik". Das ist in gewissem Sinne richtig. Als die Fragmentenstreitigkeiten und die Goezeschen Kämpfe durch das Braunschweigische Ministerium im Jahre 1778 interdicirt wurden, keimte in Lessings Geist ein schon vergessener Plan neu und schnell empor. „Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art

von Analogie mit meinen jetzigen Streitigkeiten hat", schreibt er an seinen Bruder. Das war es. Rasch ging er an die Ausführung, die sich in kürzester Zeit vollendete. Aber er war, innerlich ein ganz Anderer als bei seinen polemischen Flugschriften an sie hinangetreten und bei ihr verblieben. Dort galt es zu vernichten, zu verneinen, im Kampfe seinen Mann zu stehen — hier aufzubauen, ein Friedenswerk zu vollenden. Er war nicht mehr der Heißsporn der Kritik, der den Kampf um des Kampfes willen liebte und sich dabei gelegentlich auch vor dem Gebrauch blos dialektischer Waffen nicht scheute. Er hatte tiefes Weh erfahren. Er war vereinsamt. Seine Gesundheit wankte. Aber in der trüben Wolfenbütteler Amtswohnung, fern von allem Verkehr, wie er ihn hätte verlangen dürfen, kam ihm die Ruhe und der Friede. Nicht das Kriegsschwert, den Oelzweig trug seine Poesie. In dem Streit mit Goeze stand ihm das Recht nicht immer zur Seite, denn er hatte es mit einem in seiner starren Orthodoxie zwar bornirten, aber doch ehrlichen und treuherzigen Manne zu thun, der auf seine Weise mit offenem Visir focht — während Lessing selber journalistische Winkelzüge und Mummereien, die seiner guten und klaren Sache nur schaden konnten, nicht verschmähte. Jetzt konnte er beweisen, daß er im Grunde seiner Seele nie etwas anderes gewollt, als Liebe und Duldung, und daß all sein leidenschaftliches Kämpfen nur der Gerechtigkeit gegolten hatte. Diese große, reine Milde hatten selbst diejenigen, die ihn am Besten kannten, nicht erwartet. Sie ergriff um so wunderbarer, je mehr man sich den Dichter, wie er sonst erschienen war, vergegenwärtigte, sobald man ihn sich in seiner trotzigen Männlichkeit noch jetzt vor Augen führt. Menschen, die wir gewöhnt sind als kühle, leidenschaftlose, unbarmherzige Denker zu sehen, machen die Gefühlssaiten in uns desto stärker klingen, sobald sie weich werden. Der schwächste Ausdruck der Empfindung erreicht bei ihnen, was der ausgiebigste Schwall solcher, deren Herz wir leicht sich öffnen sehen, nicht vermag. Vertreter eines Berufs, dessen Gebiet mit dem Gefühl nicht zu thun hat, erscheinen uns schon rührend, wenn wir nur einen leisen Schimmer von Bewegung an ihnen erblicken. Ein warmes Wort des operiren-

den Arztes, eine Aeußerung herzlichen Mitleids des im trockenen Actenstoff arbeitenden Juristen verfehlen nie ihre Wirkung, die darum auch künstlerisch oft genug verwerthet ist. Und hier im „Nathan" sehen wir den unvergleichlichen Meister der Kritik, der seine Gegner kalt und sachlich widerlegte, um sie, wenn sie seine reinen unpersönlichen Angriffe mit Schmähungen erwiderten, zornig mit löwengleichem Schlag zu Boden zu strecken und sie zerfetzt und übel zugerichtet dem öffentlichen Hohn preiszugeben — hier sehen wir Lessing fern vom Revier der Kämpfe die schönen Thaten der Liebe üben und hören ihn Worte der Duldung reden, wie sie kein deutscher Poet gleich eindringlich, gleich überzeugend und herzlich zu finden vermocht hat.

Es weht eine stille warme Luft durch das Werk, etwas wie ein Abend unter Palmen. Aber er ermattet uns nicht und schläfert uns nicht ein. Eine kühle Quelle durchrieselt erfrischend den Grund. Unsere christlichen Riten geben uns nirgends den rechten Anhalt für die Stimmung des Werkes: der protestantische ist zu nüchtern, der römisch-katholische zu prunkvoll, der griechische zu kalt. Am ehesten möchte ich den Eintritt in seine reine Sphäre noch mit dem Betreten einer Moschee vergleichen, etwa der großartigen, überwältigend einfachen des Achmet in Constantinopel. Draußen plätschern die Brunnen, der Beter legt die staubigen Sandalen ab und wäscht Hand und Fuß, und drinnen athmen wir rein und frei, freier noch als im Freien, unter der mächtigen Kuppelwölbung. Aber der „Nathan" steht ja über allen Religionen, und so reicht auch dieser Vergleich nicht aus. Ueber allen Religionen, in der That! Nur Haß und parteiische Befangenheit können die Behauptung wagen, Lessing sei gegen die Christen ungerecht gewesen, weil alle Vertreter des christlichen Glaubens ihr tüchtiges Päckchen Fehler zu tragen hätten: der bigotte Pharisäer, der Patriarch, die kleinliche, geschwätzige Daja, der voreilige, ungestüme, „abstoßende" Tempelherr, „die lächerliche Figur des Klosterbruders" (wie ein neuerer Shakespeare-Forscher, der Jurist Professor Josef Kohler, bei Gelegenheit einer Abschweifung vom Shylock zum Nathan den rührend-guten, herzenseinfältigen Alten nennt) — Muselmann und Jude strahlten da-

gegen in fehlerlosem Glanze. Abgesehen davon aber, daß dies Letzte eine Uebertreibung ist, liegt in dieser Vertheilung der Typen gerade die großartige Gerechtigkeit des Dichters. Das Werk ist in christlichen Landen, in christlicher Umgebung geschrieben, es ist ein christliches Werk. Es verstand sich ganz von selbst, daß in derjenigen Religionsgemeinschaft, der der Dichter selbst angehörte, die stärksten Vorurtheile zu überwinden waren, daß man ihr gegenüber am wenigsten geneigt war, unbefangen zu sein, und daß selbst ein toleranter Christ die Neigung nicht so leicht aufgeben mochte, den christlichen Ring für den echten zu halten. Um dies Uebergewicht aufzuheben, bedurfte es kleiner Gegengewichte, bedurfte es einer stärkeren Veredelung der beiden anderen Elemente, für die blind Partei zu ergreifen in Deutschland Niemandem einfallen konnte, die im Gegentheil gegen das religiöse Vorurtheil der Christen schwer zu kämpfen hatten und noch immer haben. Und auch da war es wieder nur eine Folge des Gerechtigkeitsgefühls und der humanen Idee des Werkes, daß das am meisten ausgesetzte und gehaßte Volk, das jüdische, den idealsten Vertreter erhielt. Der den deutschen und christlichen Leidenschaften nicht verfallene Mohamedanismus bekam naturgemäß den mittleren Platz. Würde Lessing nicht geradezu gegen den Zweck seines Gedichtes (wenn man vom „Zweck" reden darf) gehandelt haben, wenn er die Juden oder etwa die Moslem in's Kleinliche gezogen hätte? Die Christen konnten es am besten vertragen, weil der Dichter der Sympathie für sie immer gewiß blieb. Nun vollends von einer Gehässigkeit Lessings gegen das Christenthum vermag nur der Fanatismus oder die Dummheit zu reden. Gewinnt man sie denn nicht Alle lieb: diesen treuherzigen Laienbruder, die gutmüthige Proselytenmacherin Daja, diesen heißblütigen Ritter, und hat nicht selbst der fanatische Patriarch einen versöhnlichen Beigeschmack von Komik? Gerade in der liebevollen Ausarbeitung dieser prächtigen Figuren erscheint die dichterische Kraft Lessings besonders groß, und nur etwa die Gestalt des Derwisch kommt ihnen gleich. In ihnen tritt auch am wenigsten jener silbenstecherische Zug hervor, unter dem alle Andern gelegentlich zu leiden haben, das Lessingsche erkältende Zuspitzen und Auf-

mutzen einzelner Wendungen und Wörter, das in der Prosa den Eindruck der Schärfe und Knappheit zwar bewunderungswürdig zu erhöhen im Stande ist, doch aber schon in der „Emilia Galotti“ zu weit geht, in den lose und locker behandelten, oft eher zum Ueberfluß wiederholenden, als einschränkenden Versen des „Nathan“ aber des Oefteren den Eindruck des Gekünstelten macht. Doch nur auf kurze Zeit. Der reine große Strom der Dichtung überfluthet diese Hindernisse bald wieder.

Wenn aber doch die Polemik zwar den „Nathan“ nicht geboren, aber ihn doch hat entbinden helfen, wenn Lessing mit dem Werk seinen Gegnern und dem Ministerium ein für alle Mal seine Stellung zu dem Vielerlei der in dem Fragmentenstreit angeregten religiösen Fragen klar bezeichnen und das, was er als ewige Wahrheit erkannt, bekennen wollte — was war denn diese Wahrheit? War es ihm nur darum zu thun, auszudrücken, daß die drei Religionen gleichberechtigt, aber keine die Religion an sich sei? Und wie deckt sich mit diesem Gedanken die Handlung? Oder wäre eine vollkommene Deckung etwa nicht erreicht und vielleicht gar unmöglich?

Boccaccios „Decamerone“ gab Lessing den uralten Stoff, nicht der Handlung, aber der berühmten Parabel, die in der Mitte des Stückes stehend seinen Inhalt zu vertreten scheint und in der Regel auch schlechtweg als seine Quintessenz bezeichnet zu werden pflegt. Wie ich allerdings glaube, mit Unrecht. Bei Boccaccio stellt Saladin, der sich aus einer Geldverlegenheit dadurch zu retten trachtet, daß er den reichen Juden Melchisedek in seine Gewalt bringt, diesem dieselbe verfängliche (ihn zu verderben berechnete) Frage, wie Lessings Sultan dem Nathan. Melchisedek löst sich ganz in derselben Weise wie Nathan aus der Schlinge, nur ist, wie Kuno Fischer in seiner trefflichen Schrift: „Lessings Nathan der Weise“ (Stuttgart 1864) als charakteristisch hervorhebt, in seiner Fabel der Besitzer des echten Ringes nur Herr und Erbe des Hauses, während der Ring bei Lessing auch noch die geheime Kraft besitzt, „beliebt zu machen, vor Gott und Menschen angenehm, wer in dieser Zuversicht ihn trägt“. Mit diesem Zusatz kommt die erste Verwirrung in die Sache, die

bedenklicher wird, sobald die drei Söhne vor dem Richter erscheinen. Boccaccios schlauer Jude braucht nicht mehr zu thun, als sich gewandt aus der Affaire zu ziehen: er umgeht die Hauptfrage — Lessings Nathan aber will mehr, er will die Frage beantworten, zwar nicht in dem von Saladin provocirten, aber in einem höheren Sinne, der den Streit ein für alle Mal zu entscheiden im Stande ist. Das ließe sich, sollte man denken, ganz einfach dadurch erreichen, daß der Vater den echten Ring für sich behielte und seinen drei Söhnen sämmtlich nur eine Nachbildung hinterließe. Unschwer wäre dafür die Deutung zu gewinnen, daß die Religion an sich, die absolute Wahrheit, für die Menschen überhaupt nicht bestimmt, sondern nur des Vaters (Gottes) sei, während wir Nichts als irdische Abbilder des Ewigen in unseren Ringen (den drei Religionen) besitzen. Abglanz des Höchsten sind sie, aber die Wahrheit selbst sind sie nicht. Zwar bliebe, auch wenn die Sache so gewendet wäre, die wunderliche Incongruenz des Gleichnisses mit dem Gedanken bestehen. Denn wer ist der Mann im Osten? Gott? Aber wer sind dann seine Erben bis auf jenen Vater von drei Söhnen? Oder ist Gott dieser Vater? Wer sind dann seine Väter und wer ist der Mann im Osten? Und ist Gott der Vater — darf er seine Kinder betrügen? Und darf er es, thut er es — wer ist der Künstler, der die falschen Ringe verfertigt? So fehlt schon bis dahin fast überall das tertium, und doch ist damit nur erst die meiner Meinung nach beste Lösung der Frage als von Lessing gegeben angenommen.

Lessing verfährt aber anders. Er giebt den Söhnen neben dem echten Ringe zwei falsche. Deutet man das Gleichniß, wie man es zu thun gezwungen ist, dann wäre also eine Religion doch die echte und zwei falsch, nur daß keiner der Empfänger weiß, wie er dran ist. In wie augenfälligem Widerspruch steht aber dieser Sinn mit dem aus jedem Worte der Dichtung funkelnden Gedanken, daß eben keine die auserwählte, die ausschließlich wahre ist! Was soll also der echte Ring zwischen den falschen, und was bedeutet seine Echtheit? Man könnte seine „geheime Kraft" in's Treffen führen. „Er habe die Gabe vor Gott und Menschen angenehm zu machen, wer in dieser Zuversicht ihn trägt."

Nun, diese Zuversicht, sollte man denken, würde jeder Sohn, in dem guten Glauben, den echten Ring zu besitzen, mit Freuden hegen, denn ein jeder wird wünschen wollen, „vor Gott und Menschen angenehm zu sein“. An dem Besitzer des echten Ringes müßte sich also die ihm zugeschriebene Kraft äußern. Warum aber thut sie es nicht? Und was will diese wunderbare Eigenschaft überhaupt bedeuten, wenn es nach dem Ausspruch des Richters doch wieder der selbstthätigen Liebe des Besitzers bedarf, um sie an das Licht zu fördern? So besaß also der Ring an sich diese Kraft nicht — natürlich nicht, möchte man hinzufügen. Kommt es aber nur auf Liebe und Demuth an, so hat der Besitzer des echten Ringes in der That Nichts vor den beiden andern voraus. Alle drei Brüder müssen, um geliebt zu werden, selber lieben, um Gutes zu wollen, selber Gutes thun. Nicht in dem todten Besitz der religiösen Güter, nicht in Dogmenresten und Formelkram, nicht in äußeren Kennzeichen und Merkmalen bestände der Werth der Religionen, sondern in der Liebe; nicht also die Ringe äußerten ihre Kraft auf die Besitzer, sondern umgekehrt, und nur die Liebe, nur die wahre Sittlichkeit, nur diese Frucht der Religion bewiese für oder gegen ihren Werth.

Diese schöne Wahrheit zu erhärten waren aber weder der echte noch die beiden falschen Ringe erforderlich. Wäre die Wunderkraft des echten Ringes und dieser selbst ganz aus dem Spiele geblieben, so würde sich das Ganze viel einfacher und natürlicher geben. Das Letzte der Parabel wäre dann, daß vielleicht keiner der Ringe der echte sei, und daß der Glaube, der ihn dazu mache, die Möglichkeit, daß auch einer der beiden anderen der echte sein könne, nie außer Acht lassen dürfe. Das wäre die Toleranzidee, die das ganze Stück so beredt verkündet. Mehr als dieser Glaube und eng verschwistert mit dieser Toleranz würde aber die „Sanftmuth, die herzliche Verträglichkeit, das Wohlthun, die innigste Ergebenheit in Gott“, kurz die Liebe bedeuten, die über allem Glauben und Wissen steht. Darauf läßt Nathan den bescheidenen Richter die streitenden Söhne so mild und stark hinweisen. Dem Vater sollen sie es gleich thun, ihm, der alle seine Kinder mit gleicher Inbrunst in sein Herz geschlossen: „seiner

unbestochnen, von Vorurtheilen freien Liebe" sollen sie nacheifern. Dieser Gedanke, der doch ganz unleugbar der Kern des Gedichtes ist, hätte mit Fug und Recht in der Mitte des Dramas, an hervorragender Stelle, zu besonders deutlichem Ausdrucke gebracht werden dürfen. Aus der Parabel entwickelt er sich aber nicht organisch, und auch der Gedanke der Gleichberechtigung der Religionen wird im Verlauf der Dichtung an hundert Stellen schöner und knapper als in dieser, in Einzelheiten so ergreifenden, aber im Ganzen doch verworrenen Erzählung wiedergegeben. Daß diese Undeutlichkeit bei dem klaren Geiste Lessings möglich war, vermag ich mir aber nur aus der kurzen Werdezeit des „Nathan" (vier Monate) und aus dem Zwange zu erklären, den ein fremder Stoff (die Erzählung Boccaccios) auf den Aneigner unwillkürlich ausübt. Auch in der „Emilia Galotti" hatte Lessing bei der Umgießung des alten Virginiusstoffes in moderne Verhältnisse einen ähnlichen Zwang erfahren, wie er sich, viel auffallender noch, in zahlreichen Fällen bei Shakespeare nachweisen läßt. Hätte Lessing die Parabel völlig frei und bei größerer Muße geschaffen — ihm wäre sicherlich nicht die mindeste Ungenauigkeit untergelaufen. So aber hatte selbst ein so klarer Kopf, ein so großer Dichter von dem fremden Tropfen zu leiden, der sich rein und restlos mit dem eignen Blute nicht vermischen wollte und sehr, sehr selten vermischen wird.

Auch in rein dramatischer Beziehung ist diese Anleihe bei Boccaccio der Dichtung verhängnißvoll geworden. Alles sonst entwickelt sich im „Nathan" einfach und natürlich — die Parabel aber ist ein gezwungen herbeigeführtes Intermezzo. Der Märchensultan des Boccaccio durfte die Frage nach den drei Religionen stellen, Lessings Saladin aber mußte von vornherein darüber erhaben sein. Die List und die Absicht des orientalischen Autokraten, den Juden Melchisedek zu fangen — wie schlecht stimmt sie zu dem freien und großen Geist Saladins, und wie übel nimmt sie sich einem Manne wie Nathan gegenüber aus, dessen Ruf zu des Sultans Ohren gedrungen und der sich ihm nun selber, schon bei der ersten Begegnung, in seiner schlichten menschlichen Größe so ehrfurchtgebietend darstellt, daß Saladin seinen capricösen Einfall schleu-

nigst hätte aufgeben müssen. Leider aber verdirbt die Parabel für einige Augenblicke sogar auch Nathans Charakter, der in dem kurzen Monolog nach Saladins Abgang kleiner und kleinlicher erscheint als sonst je in dem ganzen Stücke: das ist der schlaue Melchisedek der Novelle, nicht mehr Lessings weiser Greis mit der Hoheit und der Milde der Erzväter. Vollends verdrießlich tritt uns aber die unorganische Absichtlichkeit der Parabel vor die Augen, wenn nach ihrer Beendigung plötzlich die einfache, schlichte, so lange unterbrochene Handlung wieder angesponnen wird. „Und weiter hätte Saladin mir Nichts zu sagen?" — erst damit sind wir wieder zu unsrer eigenen betroffenen Verwunderung in dem rechten dramatischen und idealen Fahrwasser. Man höre diese Worte im Theater, um ganz überzeugt zu werden.

Die Parabel erschöpft also, so herrlich und herzbezwingend sie in ihren Einzelheiten ist, die Hauptidee des Stückes in keiner Weise, und mit dem Gedanken der Gleichberechtigung der Religionen tritt sie sogar in Widerspruch. Bei ihrer Unklarheit verlohnt es sich darum auch nicht, noch weiter nachzuspüren, ob etwa in der Ringfabel, wie Einige annehmen, ein Stück religiöser Entwicklungsgeschichte enthalten, ob der erste echte Ring das Judenthum, die andern beiden späteren Christenthum und Islam seien — denn man geräth mit jedem Schritt nur tiefer in den Irrgarten. Aber soviel ist dennoch klar: das verwirrte Bild verhinderte allein, daß der Gedanke der Gleichberechtigung in ihr so rein zum Ausdruck gelangte, wie Lessing ihn gehegt und darzuthun Willens war. Der Schluß der Parabel aber, so wenig er auch klar aus ihr hervorwächst, giebt uns einen Hinweis auf das, was Lessing als die Hauptsache betrachtet wissen wollte. Wie in den wundervollen Schlußworten des bescheidenen Richters klingt es hell durch das ganze Drama: und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete! Die Liebe thront in seiner Mitte. An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Nicht, ob dieser so, jener so glaubt, ist das Entscheidende. Höher als der stolzeste Dogmenbau prangt in der Schätzung des Himmels der Sitz der frommen Einfalt, die allein versteht, was sich der gottergebene Mensch für Thaten abgewinnen kann. Aller Hader der Parteien verstummt vor der Macht der

Liebe, vor der Selbstverleugnung, der Opferfreudigkeit, der Demuth. Muselmann, Christ und Jude reichen sich die Hand, und im Geiste ist auch der „Gute, Wilde" mit ihnen verbunden, der fern von den Bekennern dieser drei Religionen am Ganges leben will, wo es allein noch „Menschen giebt". Die Toleranz ist nur ein Theil, nur eine Frucht dieser Liebe. Aus dem Positivsten entspringt sie, von der bloßen Verneinung alles Bestehenden, alles Glaubens ist sie eben so weit wie vom Indifferentismus entfernt. Jeder hat sich, wenn er leben will, ein Stück Erde zu erobern, auf welchem er festen Fuß faßt. Ganz können wir uns von der Macht dieser Tradition nicht befreien. Ein Restchen Glauben hat ein Jeder, ob dieser Glaube nun einem persönlichen Gott, dem großen Pan, einem ewigen Gesetz oder einer naturwissenschaftlichen Vermuthung gilt. Wir würden ohne allen Zusammenhang mit dem Leben in der Luft schweben, wenn wir allen Glauben verlören. So oder so, das ist im Grunde einerlei, wenn der Glaube nur ehrlich ist. Und darum kann der stolze und rücksichtslose Freidenker Lessing seinem Nathan die einfache Frage in den Mund legen:

„Wessen Treu und Glauben zieht man denn
Am Wenigsten in Zweifel? Doch der Seinen?
. . . . . .
Wie kann ich meinen Vätern weniger,
Als du den deinen glauben?"

Diese Duldung bei der positiven Meinung bestehen, sie Hand in Hand mit ihr gehen zu lassen, ja, sie aus ihr zu entwickeln, das ist einer der wahrhaft großartigen Gedanken des herrlichen Gedichts, ein Gedanke, der im Herzen, in der Liebe wurzelt. Nur der Dünkel wird sich vermessen wollen, die „Wahrheit selbst" zu besitzen und alle Anderen für Dummköpfe oder Betrüger zu halten. Es muß ja Alles auf „Treu und Glauben hingenommen werden". Der Dünkel aber ist nicht Liebe, er ist der Eigenwille, die Ichsucht. Jeder Intolerante hat „der Liebe nicht, er ist ein tönendes Erz und eine klingende Schelle". Mensch sein heißt aus der Liebe entsprungen sein. Mensch sein zu wollen, das ist der Ehrgeiz Nathans und aller reinen und freien Seelen um ihn

her. Das Menschenthum ist es, das über Sitte, Gewohnheit, Glauben und Wissen, über alle Unterschiede des Standes und der Confession den großen entscheidenden Sieg davon trägt.

„Ach! wenn ich Einen mehr in Euch
Gefunden hätte, dem es g'nügt, ein Mensch
Zu heißen!"

sagt Nathan zum Tempelherrn. Und dieser, der noch mit manchem Vorurtheil zu kämpfen hat, fällt ihm begeistert bei: „Ja, bei Gott, das habt ihr, Nathan!"

Zu dieser seiner Idee, die er im Kunstwerke verkörpern wollte, erfand nun Lessing seine Handlung, die Haupthandlung (nicht Episode, wie er selbst sie irrthümlich bezeichnet, als wäre die Parabel die Hauptsache) und seine neun und mehr dramatischen Personen. Die Handlung spielt zur Zeit der Kreuzzüge in Jerusalem, also in einer Zeit und an einem Ort engster Berührung des Christenthums, des Judenthums und des Islam, liegt aber zum größten, wichtigsten und bewegtesten Theil schon vor dem Beginn des Stückes, das, wie begreiflich, bei der Art seines Entstehens, vom Drama mehr die Form als den Geist, mehr den Leib als die Seele empfing, da die Füllung des Gefäßes einer andern Macht überlassen war. Sobald es seinen Anfang nimmt, haben wir es nur noch mit der Erzählung und Aufklärung längst und jüngst vergangener Dinge zu thun, nicht unähnlich der gleichfalls rückläufigen Entwicklung im „König Oedipus" und einem dem „Nathan" sonst ganz fremden Meisterwerke, Heinrich von Kleists „Zerbrochenem Krug". Aber mit welcher Kunst, mit welcher Feinheit wird ein Faden nach dem andern spannend herbeigeholt, bis sich aus ihrem Gewirke das kleine Familiendrama zusammensetzt, das wir in der letzten Scene zu so harmonischem Abschluß gelangen sehen. Assads Flucht, sein Uebergang zum Christenthum, sein Tod bei Ascalon; des Tempelritters Erziehung in Deutschland, Rechas Aufnahme in Nathans Hause — langsam, ohne daß wir über dem Warten ermüden, wird uns Alles erhellt. Auch des Tempelherrn Befreiung durch Saladin, der Hausbrand, Rechas Rettung durch ihren Bruder muß vor dem Stücke liegen, damit keine leidenschaftliche,

mehr nach außen als nach innen wirkende Action uns die beschauliche Ruhe raube, deren wir zum Genuß der Charaktere, zur innigen Aufnahme des Gedankens der Dichtung bedürfen. Nie wieder hat ein Dichter es in ähnlicher Weise verstanden, bei dem Mangel eines eigentlich dramatischen Interesses unsere Theilnahme dennoch auch an den bloßen Vorkommnissen seines Dramas so rege zu halten, wie Lessing im „Nathan", und doch nur deshalb, weil auch die kleinste Begebenheit uns tiefer in die Herzen seiner Menschen blicken und die fromme Botschaft, die der Meister verkündigen will, klarer aus ihnen hervorschimmern läßt. Und eben darum ist auch die eigentliche Action des Stücks und Alles, was ihr voraufgegangen, nur Mittel zum Zweck, und ein dramaturgisches Muster könnte das Werk niemals werden. Daß es in den vier Wänden eines Hauses Abschluß und Ende finde, das war nicht Lessings Wille. Auch in den zufälligen Verschlingungen der Handlung spiegelt sich wie in ihren Voraussetzungen immer nur der Gedanke des Ganzen. Die Religionen verbünden sich friedlich im Kreise des Assad, des Saladin, des Nathan. Assad ist Muselmann von Geburt, sein Weib eine Christin. In Nathans, seines vertrauten Freundes, eines Juden, Hause findet seine Tochter, ein Christenkind (denn Assad ist getauft), ihre Heimath. Eine Christin wird Pflegerin des jüdisch erzogenen Kindes. In demselben Hause geht ein Derwisch, ein vertrauter Freund, ein und aus. Saladin begnadigt einen Templer. Der Ausgang sieht Juden, Christen und Moslem in engster herzlichster Vereinigung. Die Selbstlosigkeit, die Liebe aber, in einfacherer Erscheinung in der Rettung der Recha, in der Begnadigung des Tempelherrn verherrlicht, feiert ihren größten Triumph in der Aufnahme des verlassenen Christenkindes durch denselben Nathan, dem die Christen in Gath wenig Tage zuvor sein Weib mit sieben hoffnungsvollen Söhnen schmählich ermordet hatten. Die siegreiche Macht dieser großen Weltenheiligen zu erweisen — das hat dem Dichter das Herz entzündet und die gestaltende Kraft erhöht. Denn sammt und sonders sind die Menschen, die er uns aus dem großen Liebesquell heraus erschaffen, an und für sich genommen ebenso große Meisterwerke, wie sie im Verhältniß zu der „Idee" be-

trachtet zu dieser sammt und sonders einen ganz bestimmten Standpunkt einnehmen, der ihnen in der Oekonomie des Stückes erst ihre tiefere Bedeutung giebt. Kuno Fischer bezeichnet diesen Standpunkt sehr richtig dahin: „Alle Charaktere haben genau so viel Licht, als sie diese Idee in sich darstellen, und so viel Schatten, als sie nicht davon durchdrungen werden.“ Diese Idee präcisirt er im Allgemeinen in dem auch hier angenommenen Sinne, wenn schon er für die Ringerzählung eine unverhältnißmäßige Bedeutung in Anspruch nimmt, sie für den natürlichen Mittelpunkt des Ganzen hält und ihre Widersprüche und sonstigen Mängel gänzlich verkennt.

Nathan selbst ist der reinste Vertreter dieser Idee. In ihm ist das Menschenthum zu schönster, freiester Blüthe gelangt. Was im Tempelherrn in pessimistischen und leidenschaftlichen Anwandlungen wankt und zu Zeiten völlig untergeht, was in Saladins freier und stolzer Natur den herrischen Regungen ausgesetzt ist, denen auch dieser vorurtheilsloseste aller Herrscher wohl einmal unterliegen mag (sie verrathen sich liebenswürdig und überraschend in so kleinen Zügen wie dem „Matt sein wollen“ im Schachspiel, in seiner so überaus sympathischen, aber maßlosen Geldverachtung), das hat sich in Nathans Seele durch Leid und Verfolgung, in Freude und Trübsal zu einer Tugend geläutert, die sich gegen alle Anfechtungen gesichert weiß. Immer klug, immer gut, immer bereit, für Andere zu sorgen und sein eigenes Wohl und Wehe gering zu achten, bewahrt er eine goldene Harmonie im Denken und Thun, die ihm alle Menschen von Herzen unterordnet und die ihm zugleich aller Menschen Herzen gewinnt. Wie er geworden, zeigt deutlicher als Alles die ganz herrliche Erzähluug „Ihr traft mich mit dem Kinde zu Darun“. Sie enthüllt das tiefste, zitternde Mark dieser großen Natur. In ihr regen sich die Federn der stillen, gewaltigen Kräfte, die Alle in den Bann seiner Persönlichkeit zwingen; aus dem durch diese ungeheure Entsagungs- und Liebesthat zubereiteten Boden sehen wir all die schönen Blüthen seiner Seele gleichsam mit Augen hervorsprießen. Noch hat er sie Keinem erzählt. Welch einfache und ergreifende Vorbereitung! Und wer erfährt sie einzig und allein? Einer,

der ſie gewiß nicht auf dem Markte ausrufen, der ſie mit ins Grab nehmen wird: der gute weltſcheue Alte, der Kloſterbruder, der je eher je lieber die Siedelei auf Tabor beziehen möchte, die der Patriarch ihm ſo lange verſprochen. Und wie erzählt er! Wie ganz nur als der „gottergebene Menſch", wie fern von allem Prunk, aller Gefallſucht. Er verbirgt nicht, daß er mit Gott gerechtet, gezürnt, getobt, ſich und die Welt verwünſcht, der Chriſtenheit den unverſöhnlichſten Haß zugeſchworen. Und was uns dieſen Mann zum höchſten der ſittlichen Helden macht, eben jene Großthat, die größte, die die reine Liebe je geboren, die Annahme des Kindes — für ihn ſelbſt hat ſie nichts Heroiſches. Sie iſt ihm nur eine Frucht der „Vernunft". Aus ſeiner ſchmerzdurchwühlten Seele rang ſich ein muthvolles „Ich will" los. „Ich will! Willſt du nur, daß ich will." So hat ſich ihm aus leidenſchaftlichem Ringen, theuer erkauft, ſeine erhabene Weisheit entfaltet. Er hat gewollt, ſeine Menſchenliebe, ſein Opfermuth ſind ſeine Wahl. Nicht leicht vom Himmel ſind ſie ihm in den Schooß gefallen. Er hat um ſie kämpfen müſſen. Nicht Mattigkeit, nicht Gleichgültigkeit iſt ſeine Gerechtigkeit, ſein Wohlwollen, ſeine Duldung, ſondern höchſte Stärke und Einſicht. Die ungewollte, inſtinctive Vorurtheilsloſigkeit, die unerkämpfte Herzensgüte und -Größe mag uns ſympathiſcher, friſcher, natürlicher anmuthen; aber idealer, im ſittlichen Sinne und im Sinne der Lehre des Gedichts großartiger und verehrungsvoller, kann Nichts ſein als dieſe Weisheit des Nathan. Nicht im Kopfe, im tiefinnerſten Grunde eines keuſchen Herzens wurzelt ſie, und ohne auf dieſen Grund hinabzuſteigen wird Niemand im Stande ſein, ſeiner ſeltenen Geſtalt gerecht zu werden. Und wie fern iſt ſeine Tugend, ſeine Lehrhaftigkeit, ſein pädagogiſcher Trieb (er erzieht Alles um ſich herum und thut es ſogar mit einem gewiſſen Behagen) — wie fern iſt ſie von Langerweile und phyſiognomieloſer Monotonie! Eine ausgeſprochene Perſönlichkeit! und die Mittel, die er zur Erreichung ſeiner reinen Zwecke wählt, haben genug von der Eigenart ſeines Stammes. Er weiß ſich in das Herz ſeiner Gegner einzuſchleichen und Allen ſo zu begegnen, wie es gerade richtig iſt. Er hat ſeine ſtarke Freude an Witz und Neckereien, er liebt es (ein Leſſingſcher

Zug) seinen Mitmenschen Geduldproben aufzulegen (Minna, Orsina). Wie gut weiß er die Daja mit dem „Stoff aus Babylon" von ihrem Thema abzulenken, aus welch' guter Laune entspringt seine Frage an die redselige Alte: „Bist du denn Braut?" Diese Bemerkungen sind eben so viele Winke für den Schauspieler, die Rolle vor einer blos rednerischen Wirkung zu bewahren, das jüdische Element zwar nicht vordringlich zu betonen, aber doch leise, ganz leise anzudeuten, kurz, die eigene feinschimmernde Schale zu dem großen, edelmenschlichen Kern zu schaffen.

Ganz gerathen wird die Mischung nur sehr Wenigen, und wenn ich eine kleine Galerie vielgenannter und bewunderter Nathane vor mir aufstelle, so sage ich mir, daß ich bei Allen etwas, bei dem einen dies, bei dem andern jenes vermißt habe. In Dörings berühmter, mit manchem geistreichen Détail gezierter Leistung trat das ideale Element allzusehr in den Hintergrund, und das war eben so wohl ein Fehler wie das ausschließliche Hervorheben des pathetischen Zuges, wie es, um ein anderes Beispiel anzuführen, den Nathan Lewinskys von der Wiener Hofburg charakterisirt. Ich kenne Dörings Nathan allerdings nur aus seinen letzten Jahren: 1870 sah ich ihn zuerst. So gern man es auch vertuschte: Gedächtniß und Kräfte hatten den großen Künstler schon im Stich gelassen, aber trotzdem lebt das Bild jenes Charakters doch noch als eines feinen und lebensvollen in mir fort. Das helle, kluge, etwas verschmitzte Auge strahlte neben der Pfiffigkeit der Race einen klaren, nicht zu täuschenden, seine Umgebung durchschauenden und lenkenden Geist wieder, in der freundlichen Stimme pulsirte eine milde Herzensgüte, und einfach wie die Sprache und die Bewegung war der ganze Mann. Jeder Pomp war Döring fremd, kein Wort wurde bei ihm zum rednerischen Prunkstück, klug und praktisch hielt sich dieser Nathan immer an das Nächstliegende, Irdische — mit Geistern aus einer andern Welt schien er keine Zwiesprach zu pflegen, und selbst in dem gewaltigen Ende der Ringerzählung kam es nicht wie eine Erleuchtung über ihn. Er sprach tüftelnd, fast kleinlich (wozu ja der Dialog, wenn man will, verführen kann), und man hätte sich über diesen Allerweltsjuden, der Alles besser weiß als Andere,

der den Sultan, den Ritter, seine Tochter, die Daja auf seine wohlmeinende Art hänselt und ad absurdum führt, fast ärgern können, wenn die milde Rede, der freundliche Blick uns nicht alsbald wieder entwaffnet hätten: man ließ sich von dem klugen Menschen lehrmeistern und gab sich dem guten rückhaltlos gefangen. Hätte man diesem Nathan aber seinen Beinamen erst zu geben gehabt, so würde man ihn vielleicht den „klugen", am Ende gar den „schlauen", kaum aber den „weisen" Nathan genannt haben: denn zu diesem fehlte ihm der Tropfen prophetischen Oels.

Stellt man nun neben diesen, im Uebrigen so meisterlich individualisirten, so consequent gezeichneten Nathan den Lewinskys, so scheint der letztere, ruft man sich den Höhepunkt seiner Leistung, den Richterspruch der Fabel, in die Erinnerung zurück, eben das zu besitzen, was Döring fehlte: einen gewissen großen, inspirirten, pathetischen Zug. Die Parabel giebt er darum denn auch vortrefflich wieder, mit einem fast erhabenen rednerischen Schwunge, wie wir ihn uns an den Sehern des alten Bundes denken mögen. Keine Manier, keine Absichtlichkeit stört den freien Fluß seiner breiten Recitation, ein aller Effecthascherei abholder Künstler zeigt sich gerade an dieser Stelle in seinem Wollen und Können von seiner würdigsten und besten Seite. Was aber hier am Platze war und Wirkung übte, ist es nicht immer. Schon von Seiten der Sprache nicht. In einem Lessingschen Dialog liegt eine Fülle von Schätzen, die gehoben werden müssen, zahllose kleine, oft überfeine Pointen, die wir hören wollen. Die sorglichste Nüancirung wird hier gebieterisch an Stelle einer Grau in Grau arbeitenden gleichmäßig rhetorischen Diction gefordert. Dann aber auch von Seiten der Charakteristik nicht. Die klugen Reden Lessings fallen in diesem Stück zum gewichtigsten Theil dem Nathan selbst zu, sie sind einer seiner Charakterzüge, er hat eine Freude am Geistreichen, die wir bethätigt sehen wollen, wie es z. B. von Possart geschieht, der dafür nun wieder nicht (oder nicht mehr) an unser Herz zu greifen vermag: denn die Gestalt gehörte vor Jahren zu seinen allerbesten. Der Mann, der sich aus dem Jammer der qualvollen Nacht in Darun zu

der Höhe dieſer Menſchenliebe emporſchwingen kann, muß unſer tiefſtes Empfinden wecken: wie Sonnenthal es thut, in deſſen Munde jedes Wort von Gefühl überſtrömt, der uns dafür nun aber den heitren, freundlichen Nathan ſchuldig bleibt, der mit der Daja ſeinen Spott treibt und den ungeſtümen Tempelherrn vor dem Gange zum Saladin ſo humoriſtiſch neckt. Mit andern Worten, wir wollen die ganze reiche Individualität ſehen, die Leſſing gezeichnet, und jeder Schauſpieler giebt uns davon nur ein Stück, wenn auch dies Stück bei Döring, bei Sonnenthal, und ſelbſt bei Poſſart und dem etwas zu ſalbungsvollen Förſter den Eindruck einer Perſönlichkeit hervorrief und -ruft. Und das Gefühl, eine beſtimmte Perſönlichkeit vor mir zu haben, die nur einmal, eben ſo und nicht anders und nicht wieder zu denken iſt, hat mir von allen berühmteren Darſtellern des Nathan Lewinsky am Wenigſten zu erwecken vermocht. Dieſe Ausführungen nur, um an Beiſpielen darzuthun, wohin der Schwerpunkt der Darſtellung zu verlegen iſt, ohne daß die Vielſeitigkeit der Geſtalt dabei Schaden erleidet.

Saladin kommt dem Nathan am Nächſten. Mit ſtarkem männlichem Geiſte herrſcht er, wie über ſein Volk, auch über ſeine Leidenſchaften und alle Vorurtheile, ein wahrhafter Fürſt, der auf die äußeren Vorzüge ſeiner Stellung ruhig verzichten kann, weil er alle inneren in ſich vereint. Ein Sultan, der das große Wort ſagen kann: „Ein Kleid, ein Schwert, ein Pferd und einen Gott! Was brauch' ich mehr? Wann kann's an dem mir fehlen?“ — welch' eine Erſcheinung! Wie zwanglos, wie frei von aller Herablaſſung verkehrt er mit ſeiner ganzen Umgebung. Wie quillt er von Zärtlichkeit über für ſeinen Aſſad, wie ſorgt ſich ſeine Liebe für den Vater, mit wie herzlicher Galanterie bald, bald mit wie brüderlicher Herrſchaft begegnet er der Schweſter! Seine Mamelucken ſogar ſtehen auf vertrautem Fuße mit ihm. Und wie nimmt er die liebenswürdige Dreiſtigkeit der erſten Beiden auf, die ihren guten Herrn gründlich kennen und in ſeiner Schule etwas gelernt haben. Der erſte thut es ihm an Edelmuth zuvor und ſchlägt die beiden Beutel aus, die Saladin ihm nach einigem

Zaudern geben will, der andere will seine schlau gewonnenen drei mit dem armen Schächer theilen, der auf dem heftigen Ritt gestürzt ist. Und wie sorgt Saladin für diesen! „O der Gestürzte! Freund, der Gestürzte! — Reit' ihm doch entgegen." — Und als der dritte erscheint, unterbricht er seinen angefangenen Bericht hastig: „Bist du's, der stürzte?" — Seine Stirn kann auch drohen, seine milde Stimme scharf und streng werden. Mit allem Nachdruck weist er den Tempelherrn in seine Schranken zurück. Denn auch seine Toleranz wurzelt in seinem großartigen Naturell — jede unduldsame Regung ist ihm zuwider, er widerlegt sie nicht, er heißt sie mit einem Machtwort schweigen: „Ruhig, Christ". Diese angeborene Freiheit seines Wesens ist seine Größe und zugleich seine Schranke. Seine rasche, starke, feurige Art ist vor dem Unmaß und der Uebereilung nicht immer sicher. Er ist ein herrlicher Mensch, geistig so hoch gestellt, daß er der Belehrung durch die Ringparabel nicht mehr bedürftig wäre, als Charakter so verehrungs- und vertrauenswürdig wie wenige, aber an das Muster des Nathan gehalten, fehlt ihm zur menschlichen Vollkommenheit die ruhige gleich und gerecht wägende Einsicht. Er thut zwar im Stück nur wenig, was darauf schließen ließe. Aber es ist mit Recht auf die maßlose Freigebigkeit hingewiesen, die mehr die großartige Befriedigung einer fürstlichen Neigung, fast einer Grille, als die sorgliche, freudige Erfüllung einer sittlichen Pflicht ist. Das ist wunderschön, aber es ist nicht weise. Er hat sich in dieser Neigung nicht selbst erzogen. Der Unwürdige empfängt vielleicht aus vollem Säckel von ihm, während, wenn er selbst Nichts hat, der Würdige mit leerer Hand von seiner Thüre gehen muß. Auch in so kleinen Zügen würde Nathan anders erscheinen. Und so beruht auch Saladins Duldsamkeit mehr in seinem richtigen Gefühl als in einer ruhigen Abwägung der für sie sprechenden Gründe. Er würde nach seiner ganzen Art nie dazu kommen, sich und andere bedächtig oder listig nach diesen Gründen zu fragen, da sein Herz und sein Kopf ihm die Antwort schon vorweg gegeben haben. Trifft er hierin das Richtige, so sichert ihn gleichwohl Nichts, daß er auf anderen

Gebieten irren und sich vergessen kann. Jede Neigung ist blind. Aber die tiefe Sittlichkeit und der Adel seiner Natur bürgen dafür, daß er bald wieder den richtigen Weg finden werde.

Saladin ist so recht der Mann, ein Vorbild für den Tempelherrn zu sein. Nathans abgeklärte, reine Weisheit steht diesem zu fern, aber Saladins heldenhafte Persönlichkeit lockt ihn in jedem Zuge zur Nachahmung. Ein Vorbild freilich, das dem Ritter zu erreichen schwer fallen möchte. Weder in seiner Einsicht noch in seinem Herzen steht er dem hohen Ideale des Gedichtes, der Duldung, der Liebe sonderlich nahe. Er hält sich für frei von allen Vorurtheilen des Glaubens und fühlt sich doch als Christ über den Juden und den Muselmann erhaben. „Ein Judenmädchen aus dem Feuer zu retten". — „Wenn's auch nur das Leben einer Jüdin wäre." — „Was, Jude, was?" — „Aber Jude". — So betont er immer den ihm im Grunde der Seele verhaßten Stamm, verhaßt nicht seiner Raceneigenthümlichkeiten, als vielmehr der frommen Raserei willen, „nur sein Gott sei der rechte Gott". Er hält sich für tolerant, für gut, und begeht doch die Thorheit und Schlechtigkeit zugleich, Nathan bei dem Patriarchen zu verklagen. Er ist so wenig seiner Herr, daß er sich in Saladins Gegenwart zu Schmähungen gegen „den jüdischen Wolf im philosoph'schen Schafpelz" hinreißen läßt, die dem Patriarchen alle Ehre machen würden. Seine Leidenschaftlichkeit, seine innere Unzufriedenheit mit seinem Stande, die fast zur Weltverachtung wird, spielen seiner besseren Natur schlimme Streiche. Aber auch in diesem verworrenen Gemüth spiegelt sich das Grundthema des Stückes wieder. Die Rettung der Recha ist und bleibt eine That der Selbstverleugnung. Auch er will eher Mensch als Christ sein. Er ist durch und durch wahr. Doch war es gerade Zeit, daß er in Nathans und Saladins Nähe kam. Seine guten und schlechten Eigenschaften fingen schon an mit einander zu verwachsen und sein Wesen zum Charakter zu verfestigen. Auch macht er trotz seiner Jugend schon den Eindruck eines Mannes. Auf seine Weise, mit derbem, oft grobem Humor lernt er allmählich, sich in das Leben zu schicken; sein Pessimismus wird witzig. Da tritt er in die Kreise edler, großer, hoch über ihm stehender Menschen,

und nun tritt sein ganzes Wesen auf's Neue in Gährung. Die edleren Elemente sondern sich allmählich von den minder reinen, und nach kurzem, schwerem Kampfe gewinnt er es über sich, die Geliebte als Schwester zu umarmen und Nathan zu bitten, ihr den jüdischen Namen zu lassen, den er noch vor Kurzem so leidenschaftlich mit dem christlichen vertauscht wissen wollte. Seine völlige Läuterung liegt jedoch erst jenseits des Stückes; so lange wir ihn sehen, brodelt noch Edles und Unedles in ihm durcheinander. Aber der brausende Most verspricht einen guten Wein, und rein ästhetisch, nicht moralisch betrachtet, muthet uns seine „rauhe Tugend" entzückend frisch und kräftig an. Er ist ein „plumper Schwabe", ein „deutscher Bär", nichts weniger als der dichterische Typus des allgemeinen idealen Jünglingthums. Er liebt es wie der Bastard in Shakespeares „König Johann" seinen herben Trotz und Stolz zu übertreiben, weniger um zum Widerspruch zu reizen, als um eine sentimentale Anerkennung seiner That, die ihm innerlich zuwider ist, von sich abzuwehren. Nathan findet ihn leicht aus. „Die bescheidene Größe flüchtet sich hinter das Abscheuliche." Er sieht den von Unkraut überwucherten edlen Kern und ist gütig genug, das, was dieser Kern verspricht, schon als entfaltet anzusehen. „Wir müssen, müssen Freunde werden", ruft der Tempelherr im Ueberschwang des Gefühls aus, als ihm Nathans ganze Größe plötzlich aufgeht. — „Sind es schon", erwidert dieser.

Nathan, Saladin und der Tempelherr haben sich mitten im Leben unter Menschen zu bethätigen. Schon die äußere Lebensstellung gebietet das dem Sultan und dem Ritter. Nathan aber, der ein stilles zurückgezogenes Leben führen könnte, wandert von Jerusalem nach Babylon, über den Jordan, den Euphrat und Tigris, und kassirt Schulden ein. Alle drei verlangen sie unter Menschen. Psychologische Räthsel zu lösen ist ihnen die willkommenste Aufgabe. Nathan und Saladin vor Allen müssen mit dem edelsten Stoff, dem des Menschenherzens, arbeiten können, um sich ganz wohl zu fühlen. Bei Saladin ist es Liebhaberei und Neugier, bei Nathan ein pädagogischer Trieb, bei dem Tempelherrn ist es auf dem Wege, nur Pflicht zu werden. Sein Leben wird

ihm läſtig, er hat Anwandlungen, die ihn der Welt entfremden. In dieſer, offenbar nur vorübergehenden und durch den Zwieſpalt ſeiner Natur mit den Geboten des Ordens, die er keineswegs blind zu befolgen vermag, hervorgerufenen Weltflucht bildet er den Uebergang zu den beiden Charakteren, in denen ſich die Selbſtverleugnung lediglich paſſiv darſtellt: dem Derwiſch und dem Kloſterbruder. Trotz der gründlichen Verſchiedenheit ihres Temperaments und ihrer geiſtigen Anlagen ähneln ſich dieſe köſtlichen Menſchen in dieſem Hauptzuge. Sie wollen fort, auf Tabor der eine, der andere an den Ganges. Aber die Quelle ihrer Wünſche iſt nicht dieſelbe. Der Bruder Bonafides iſt nach einem bewegten Leben der Welt, in der er ſich ſein reines, gläubiges, demüthiges Herz bewahrt hat, ſatt geworden. Nicht daß er ſie verwünſchte — er kennt kein Gefühl der Bitterkeit. Aber er fühlt ſich den Pflichten nicht gewachſen, die das Leben ihm auferlegt, und es iſt ihm nicht zu verargen, wenn man an die Aufträge denkt, mit denen der Patriarch ſeine Einfalt beehrt. Er ſaß ſchon „als Eremit auf Quarantana, unweit Jericho", ehe er nach Jeruſalem kam. Von hier verlangt er nun mit immer lebhafter Sehnſucht fort nach dem „Plätzchen, allwo er ſeinem Gott in Einſamkeit bis an ſein ſelig Ende dienen könne". Dort will er ſich demüthigen und die Welt vergeſſen. Er fühlt ſich ſchwach und unfähig geiſtig noch zu erſtarken. Anders der Derwiſch. Er iſt im Beſitz aller Kräfte, feinen Geiſtes, von lebhaftem Naturell, ohne Leidenſchaften, ohne Vorurtheile wie der gute Bruder, aber nicht menſchenſcheu wie dieſer. Sein ehrlicher und phantaſtiſcher Sinn ſtößt überall an, und ſein Ideal vom Menſchen, das er im Herzen trägt, verkümmert ihm die Freude an dem wirklichen Menſchen. Er taugt nicht für die Welt. Darum verlangt ihn dahin, wo (wie er poetiſch ſchwärmt) Bedürfnißloſigkeit und reine Menſchlichkeit zur That werden, an den Ganges. „Am Ganges nur giebts Menſchen". Dort wird er erſtarken und die ganze Ungetrübtheit und Friſche ſeines Gemüthes wieder finden. Dort wird er, der unter Menſchen verlernen könnte Menſch zu ſein, wieder werden, was er doch gerade ſein möchte, und was er am Ganges ſucht: Menſch. Die Uneigennützigkeit und Beſcheidenheit,

bei Beiden gleich groß, wurzelt bei dem Klosterbruder in einem frommen, gläubigen Herzen, bei dem Derwisch in einer durch und durch affectlosen, naiven Natur. Der Klosterbruder könnte sich ins Leben schicken, wenn er wollte, denn selbst bei den heikelsten Aufträgen des Patriarchen verräth er eine feine instinktartige Klugheit, die ihm seine Seele immer doch rein bewahrt. Er scheut sich nicht, den Zweck seiner Aufträge zu umgehen, in dem festen Gefühl, so das Bessere, Gott Wohlgefällige zu thun. Das rührend gute „Lasst's lieber nicht gestorben sein", als er Nathan nach dem von einem Juden auferzogenen Christenkind fragen muß, charakterisirt ihn. Er ist nicht mit Absicht schlau — sein Herz, nicht sein Verstand läßt ihn diese Seitenwege finden. Er ist und bleibt die „fromme Einfalt". Dem Derwisch, der freier sieht als der Bruder, wird es dagegen schwer bis zur Unmöglichkeit, sich zu schicken und zu vergleichen. Auch er kommt in die Lage, anders sprechen zu müssen, als er empfindet. Er will verhindern, daß Saladin von Nathan borgt, und versucht nun, diesen als Geizhals hinzustellen. Aber wie ungeschickt thut er es! Wie kommt immer, und ohne logischen Zusammenhang mit seiner Absicht, seine wahre Gesinnung zum Vorschein! So fehlt denn, um sich mit der Welt auseinanderzusetzen, dem Klosterbruder die Kraft, dem Derwisch die natürliche Fähigkeit und der Wille, sich diese künstlich, auf Kosten der eigenen Neigung zu erwerben. Liebenswerthe, prächtige Seelen, aber nicht bis zur That, geschweige denn zu der Höhe des Standpunktes des Nathan durchgedrungen. Menschen, bei denen es sich wohl sein läßt, denen man vertrauen kann, deren Milde und Wärme erquickt, die uns durch die Echtheit und Wahrheit ihres Empfindens bis zu Thränen rühren können — aber Menschen, die im Kampfe mit dem Leben leider unterliegen.

Dieser Fünfzahl sorgfältig abgestufter, sammt und sonders portraitartig scharf gezeichneter und ästhetisch erfreuender Charaktere steht nun eine Dreizahl von Frauen gegenüber und zur Seite, von denen zwei mit dem Geschick der Hauptfiguren eng verbunden, zum Theil ihr Abbild und ihre Ergänzung sind: Recha, Sittah und Daja. Die ersten beiden stehen künstlerisch hinter

ihren männlichen Führern etwas zurück, die letzte, geistig und gemüthlich am Niedrigsten stehend, ist eine künstlerische Meisterschöpfung ersten Ranges. Die Gefahr lag nahe, daß die Vorurtheilslosigkeit, die auf religiösem Gebiet in den vornehmsten Gestalten des Gedichtes zu einer reinen dünkellosen Aufklärung wird, so großartig bei diesen, den Frauen einen Theil der Sympathie nimmt, die sie den Männern verschafft. Wir erwarten von der Frau nicht, daß sie auf den obersten Höhen der Denkfreiheit wandelt, und thut sie es, dann wünschte man, sie thäte es unbewußt. Das ist bei Lessing nicht immer der Fall, und das ließ sich erwarten. Recha besonders hat etwas Lehrhaftes und Ueberkluges mit auf den Weg bekommen, das in der antithetischen, zugespitzten Sprache des Dichters zu Zeiten erkältend wirkt. Auch die Einsicht des Weibes soll in ihrer Empfindung wurzeln. Bei Recha gehen Beide nur zu oft auseinander, und das, was man ihr angeboren sehen möchte, erscheint doch nur als ein Product der Erziehung Nathans, das sich mit dem ureigenen Wesen der Frauennatur nicht organisch verbindet. Sie steht keineswegs, und kann es nicht, auf der klaren Zinne, von der ihr edler Vater Gott, Menschen und Dinge betrachtet. Wohl aber fühlt sie deutlich, daß sie in diesem ihr ganzes Heil zu suchen hat und finden kann, und dieser Zug der unbedingten Hingabe, die sich auch in der holden Schwärmerei für den Engel, der sie gerettet (den Tempelherrn), darstellt, ist das echt Weibliche und menschlich Reizvolle in ihrem trotz aller Klugheit doch so lieblichen Bilde. Eben um dieses Zuges, um dieser Liebe willen, die nur eine Spielart der welterlösenden Liebe ist, der Nathan, Saladin, der Tempelherr ihre Kräfte widmen, um der Leidenschaftlichkeit willen, die sie (ein Erbtheil ihres Blutes) in der Scene mit Sittah fast beängstigend verräth, erscheint aber auch die trockene Beweisführung einer Rede wie diese:

„Was sprichst du da nun wieder, liebe Daja?
Du hast doch wahrlich deine sonderbaren
Begriffe! „Sein! sein Gott! für den er kämpft!"
Wem eignet Gott? was ist das für ein Gott,
Der einem Menschen eignet? Der für sich

Muß kämpfen lassen? Und wie weiß
Man denn, für welchen Erdkloß man geboren,
Wenn man's für den nicht ist, auf welchem man
Geboren?" u. s. w.,

und manche andere kluge Bemerkung in ihr um so mehr als etwas Unorganisches, das eher von ihr fernhält als zu ihr hinzieht. Sittah ist ungleich abgeschlossener und auch in ihrer Klugheit weiblicher. Auch wenn sie, was glücklicherweise selten geschieht, religiös philosophirt, kennzeichnet sie der „ruhige und schnelle Blick" der Frau. Sie hat das liebevolle Herz, den klaren Verstand ihres Bruders, aber Beides verkleinert und in die Sphäre ihres Geschlechtes gerückt. Ihr fehlt der große Sinn Saladins und jeder idealistische Schwung. Lessing hat ihr die weibliche Lust znr Intrigue gegeben. Sie ist es, die den Plan, Nathan zu fangen, ersinnt, sie ist es, die sich vorsetzt, Rechas wahren Vater aufzustöbern. Auch ist sie neugierig. Saladin weiß ganz gut, daß sie seinem Verbote zuwiderhandelt, wenn er mit lauter Stimme, so daß sie es im Nebenzimmer hören kann, ruft: „Schachern wird mit dir schon meine Schwester". Aber so liebenswürdig sie über ihre Jahre scherzt, so bescheiden sie über ihre Bildung urtheilt, kurz, so sehr man die Correctheit und Sauberkeit der Zeichnung dieser Sittah schätzen muß — man vermißt doch die Farbe. Man muß schon der Bruder sein, um aus den feinen Linien alles das herauszulesen, was die ganze liebenswerthe, edle Persönlichkeit ausmacht, auf die ein Saladin stolz sein kann.

Der dritten Vertreterin des ewig Weiblichen kann man aber den Vorwurf der Körperlosigkeit gewiß nicht machen: der Daja. Sie lebt in jedem Wort, in jedem Athemzuge. Recha und Sittah sind auf ein anderes Leben gepflanzt, sie folgen der Bahn ihrer Beschützer. Daja steht zwischen verschiedenen Feuern, mutterseelenallein, und wahrt doch mit äußerster Consequenz ihren beschränkten Standpunkt. Sie ist eine fromme Seele, eine rechtschaffene Christin, aber von der Demuth des Klosterbruders, der von Nathans Opferthat bewegt, diesem zurufen kann: „Ihr seid ein Christ! Ein bessrer Christ war nie," regt sich in ihr kein Atom.

Auch des Bruders einfache Einsicht, „daß unser Herr ja selbst ein Jude war", fehlt ihr. Sie kennt nur ihr Christenthum und will nichts Anderes kennen. Auch bildet sie sich viel darauf ein und weiß sich über ihre jüdische und muselmännische Umgebung hoch erhaben. Daß sie aber nicht nur obenhin, sondern im tiefsten Grunde ihres Wesens (wenn bei dieser guten Frau von Tiefe zu reden ist) ihrem Glauben anhängt, beweist nichts deutlicher als Rechas Mittheilung an Sittah:

„Wir nahten auf dem Weg' hieher uns einem
Verfallnen Christentempel. Plötzlich stand
Sie still, schien mit sich selbst zu kämpfen, blickte
Mit nassen Augen bald gen Himmel, bald
Auf mich. Komm, sprach sie endlich, laß' uns hier
Durch diesen Tempel in die Richte gehn!
Sie geht; ich folg' ihr, und mein Auge schweift
Mit Graus die wankenden Ruinen durch.
Nun steht sie wieder, und ich sehe mich
An den versunknen Stufen eines morschen
Altars mit ihr. Wie ward mir? als sie da
Mit heißen Thränen, mit gerungnen Händen
Zu meinen Füßen stürzte . . . .
Und bei der Göttlichen, die da wohl sonst
So manch' Gebet erhört, so manches Wunder
Verrichtet habe, mich beschwor — mit Blicken
Des wahren Mitleids mich beschwor, mich meiner
Doch zu erbarmen! — wenigstens ihr zu
Vergeben, wenn sie mir entdecken müsse,
Was ihre Kirch' auf mich für Anspruch habe."

Thränen, Händeringen, Blicke des wahren Mitleids — man sieht, die brave Daja hat um ihren Glauben schwere Kämpfe zu bestehen. Aber so beschränkt ihr Standpunkt, so albern ihre Bigotterie gerade in solcher Umgebung erscheint — auch sie ringt sich doch ihre Opfer ab. Sie liebt Recha zärtlich und versteht sich erst nach langen Jahren mühsam zu dem Schritt, ihr ihre christliche Abkunft zu entdecken, ohne Zweifel in dem guten Glauben, ihre Seele von der ewigen Verdammniß zu erretten, also auf wenigstens für sie beifallswerthe Gründe gestützt. Daß sie dabei im Trüben zu fischen und, wenn der Tempelherr die ihm zugedachte Gattin nach Europa führt, zugleich mit abzureisen wünscht,

wird ihr Niemand verargen. Sie ist oft schon nahe daran, ihr Geheimniß zu entdecken, und doch bedenkt sie sich. „Der Mann ist sonst so gut! — Ich selber bin ihm so viel schuldig! — Das Herze blutet mir, ihn so zu zwingen.“ Dergleichen ist ihr auf ihre sonstigen Dummheiten anzurechnen. Und wenn sie auch, wie Recha sie schildert, eine Christin ist, die „aus Liebe quälen muß“, so hat sie doch Liebe und steht darum noch lange nicht auf der untersten Stufe des Stückes, die für den Patriarchen freigelassen ist. Ganz kostbar ist es nun aber, wie ihre religiöse Haltung aus ihrem ganzen Wesen entwickelt und mit den allerweiblichsten Schwächen versetzt, wie eine ganz bestimmte Person in ihr mit lebensvollen Strichen gezeichnet ist. Wie tief fühlt sie die Ehre, daß ihr lieber Ehegemahl auf dem Kreuzzuge mit Friedrich Barbarossa im Saleph ertrunken ist! Wie gern läßt sie sich, die doch sonst um Antworten nicht verlegen ist, von ihrem Glaubensgenossen, dem Tempelherrn, die stärksten Grobheiten sagen! Wie trefflich versteht sie sich auf die Universalkunst bejahrter Frauen, in allen Ehren zu kuppeln. Ein Wort, wie das zur Recha: „Bald nun könnt ihr ihm die Unruh all' vergelten, die er euch gemacht hat“ (III., 3), schildert die ganze komisch-niedrige und trübe Sphäre, in der ihre Empfindung dämmert, und in diesem stillen Humor, den sie wider ihren Willen um sich verbreitet, verräth sich neben der künstlerischen Darstellungskraft nicht zum Wenigsten auch die ausgleichende Gerechtigkeit Lessings. Nicht unabsichtlich üben Nathan und der Tempelherr an ihr, der eine seinen feinen, gemüthlichen, der andere seinen derben Spott; und, nicht genug damit, muß sie selbst, auch dann, wenn sie nichts Lächerliches sagt oder thut, dafür sorgen, daß wir über sie lachen. Ihre zweimaligen Meldungen, der Sultan schicke, Prinzessin Sittah schicke, sind von einer leisen, aber unwiderstehlichen Drolligkeit. Das erste Mal muß sie ihren sehnlichsten Wunsch nach einer vertrauten Unterredung Nathans mit dem Ritter wider ihren Willen selber kreuzen, das andere Mal hat sie sich mit bösem Gewissen vor ihrem Herrn blicken zu lassen, dessen Geheimniß sie ausgeplaudert. Der Dichter will eben nicht, daß wir uns über sie ärgern. Mit versöhnlicher Hand löscht er alle Falten der Ver-

stimmung aus, damit dies Gedicht der Liebe und Milde nicht anders wirke, als es empfunden und geboren ist. Auch wir, die Leser, die Zuschauer, sollen kein anderes Gefühl als das des Friedens haben. Es wäre gegen den Geist der Dichtung gewesen, wenn sie eine andere Wirkung beabsichtigt und erzielt hätte.

So läßt denn Lessing die Sonne seiner Kunst über Böse und Gute, über Gerechte und Ungerechte scheinen — auch über den Patriarchen, der in Allem die Kehrseite des Guten ist. Er steht in directem Gegensatz zu der Sache, die Lessing und seine Helden verfechten. Er ist vom stupidesten Glaubenseifer besessen. In seinem Herzen, wo seine Bigotterie mit seinem herrsch- und prunksüchtigen, schmeichlerischen, verlogenen Egoismus eng durcheinander wuchert, regt sich kein Fünkchen von Liebe. „Der Jude wird verbrannt." Das bischen Logik, das er besitzt, macht sofort eine jesuitische Wendung, wenn es die Kirche und ihren Vortheil gilt. „Denn ist nicht Alles, was man Kindern thut, Gewalt? — Zu sagen: — ausgenommen, was die Kirch' an Kindern thut." Moralisch ist er völlig widerwärtig (und darum mit dem guten Hamburger Hauptpastor um Gottes willen nicht zu identificiren) — und doch, wer entrüstet sich über ihn, wer sieht nicht über diese sittliche und geistige Armseligkeit mit einem heiteren Lächeln hinweg? Selbst für diese Creatur hat der große Dichter noch den Zug eines sardonischen und doch gutmüthigen Humors. Denn nicht bleich und ausgemergelt, als ein von innerem Neid und fanatischem Grimm verzehrter, unheimlicher Diener der Inquisition tritt uns der Patriarch entgegen — o nein! er ist ein „dicker, rother, freundlicher Prälat", den man auf dem Theater nur ja auch so darstellen möge, wie Lessing ihn gezeichnet! Man lacht, schon wenn man ihn sieht, als er aufgedonnert, als gälte es ein Fest, mit großem Gefolge von einem Krankenbesuch heimkehrt. Und ist nicht sein „Mich schaudert", sein bequemes Abwägen zwischen der Hypothese und dem Factum, sein mit rührendem Gleichmuth dreimal mit denselben Worten abgegebenes Verdict, sein plötzliches Umschlagen, als er erfährt, der Templer sei zum Saladin berufen, dazu sein sonderbarer

Irrthum, der gute Klosterbruder sei das geeignetste Werkzeug für seine Spionage — ist das Alles nicht mehr lächerlich als verächtlich? Selbst der hitzige Tempelherr nimmt ihn komisch („Ein Problema") — wer würde sich also über ihn ereifern wollen?

Allen Charakteren ist das Siegel des Lessingschen Geistes deutlich auf die Stirne geprägt. Sie verleugnen ihre Abstammung nicht. Die Farben sind stets maßvoll, auch das Unedle ist mit hoher, sittlicher Ueberlegenheit behandelt und vor verletzender Leidenschaftlichkeit bewahrt. Der helle Geist des Dichters, der sich sprachlich in scharfen Gegensätzen, künstlichster Zuspitzung eines Gedankens und fast peinlicher Wortgenauigkeit verräth, redet auch aus den Worten der geistig Aermsten des Gedichts. Hier liegt eine Gefahr für die Wirkung, die das ruhige Behagen des Genießens stören kann. Denn der Leser, der Zuschauer fühlt sich, wenn jedes Wort, arglos gesprochen und arglos angehört, aufgemutzt wird, selber peinlich controlirt, und so wird denn die oft erörterte Eigenart Lessings auch im „Nathan" nicht selten zur Manier, und, da sie sich mit einem rein technischen Mangel in der Versbehandlung wunderlich verbindet, zum Unsegen für die herrliche Schöpfung. Ich meine die oft nur zur bloßen Füllung des Verses, ohne den Zwang des Sinnes, angewandten häufigen Wortwiederholungen.

Nathan ist zwar nicht der erste Versuch, den fünffüßigen Jambus in die Tragödie einzuführen (diesen machte vielmehr der im frühsten Jünglingsalter verstorbene Rival Cronegks, der achtzehnjährige Joachim Wilhelm Freiherr von Brawe in seinem „Brutus"), aber doch das erste deutsche classische Jambendrama. Natürlich verräth es die Unvertrautheit des Dichters mit dem kostbaren neuen Versmaterial in jeder Zeile, denn nicht mit einem Schlage konnte unser geliebtes Deutsch sich von dem unnatürlichen Stelzenschritt des Alexandriners an den freien Ritt des Blancvers gewöhnen, und die Meister hatten noch zu kommen, unter deren Lenkung sich ihm die Flügel zum freiesten Fluge rauschend entfalteten. In der rein metrisch betrachtet unruhigen und zerfahrenen Sprache des „Nathan" deckt sich der Sinn mit dem Vers oder der Versgruppe fast nie. Die Enjambements sind

zahllos. Und wenn ein Mann wie Leſſing ſich vor Flickwörtern und ſchönredneriſchen, aber ſachlich nichts Neues und Weſentliches gebenden Phraſen, ſeiner echten und wahren Kernnatur getreu, erklärlicherweiſe hütete, ſo vermochte er doch die Wiederholung gleichgültiger Wörter, wenn er mit dem Vers zu kurz kam, nicht zu vermeiden — bloße Füllſel, hinter denen man eine pointirende Abſicht zu ſuchen geneigt iſt, ohne ſie doch in einer erheblichen Anzahl von Fällen finden zu können." — „Sag' nur heraus, heraus nur." — „Ich, ich bin ja nicht verbrannt." — „Wie woll'n wir uns freu'n und Gott, Gott loben!" — „Er, er trug euch u. ſ. w." — „Er ſichtbar, ſichtbar mich durchs Feuer trug". — „Mein Vater, laſſ't, laſſ't eure Recha doch nie wiederum allein." — „Doch Euch, Euch kann ſie trefflich wuchern." — „So geh, geh wenigſtens ihn anzuhalten." — „Er ſchließt daraus, daß Gott zu großen, großen Dingen euch müſſ' aufbehalten haben." — „Das, das wäre das Geſchäft u. ſ. w." — „Ha, das, das iſt meine Schweſter". — „Auf den, auf den nur rechnet nicht." — „Wenn hier, hier untern Palmen ſchon nicht mehr." — „Laſſ' es keine Sorge dir machen; mir, mir macht es keine." — „Wir müſſen, müſſen Freunde werden." — „Was ſchwätz ich? Komm, komm, liebe Daja, wieder an das Fenſter." — „Und Sohn? Sohn nicht? Auch dann nicht, dann nicht einmal u. ſ. w." — „Des Menſchen Hirn faßt ſo unendlich viel, und iſt doch manchmal auch ſo plötzlich voll! von einer Kleinigkeit ſo plötzlich voll!" — „Taugt nichts, taugt nichts." — Dies ſind nur einige Beiſpiele, die reichlich vermehrt werden könnten. Wenn ſich auch, wie man beim Nachleſen finden wird, einige ſolcher Wiederholungen aus dem Nachdruck, den das betreffende Wort verdient, zur Noth erklären laſſen, ſo iſt doch ihre verſchwenderiſche Häufung ein ſicheres Zeichen, daß man es dabei weniger mit einer künſtleriſchen Abſicht, als vielmehr mit einem bloßen Nothbehelf zu thun hat. Auch iſt der Vers Leſſings, als ſolcher betrachtet, noch ohne Reiz, gleich weit entfernt von dem großen Schwung der Schillerſchen, wie von der ſüßen Muſik der Goetheſchen Sprache.

Und doch hat auch die Versſprache Leſſings große, ja unſchätzbare Vorzüge. Sie iſt im Ausdruck von einer ebenſo unbeſchreiblichen Einfachheit und Schlichtheit, wie es der ganze Charakter der großen Dichtung iſt. Eine ruhige, durch die Sache, nicht durch äußern Prunk ſiegende Würde eignet ihr durchweg. Mit Vorliebe ſucht ſie ſich das beſcheidenſte Gewand und holt ſich ihre Mittel aus dem Vorrath der ganz volksthümlichen, ganz bürgerlichen, oft platten und burſchikoſen Redeweiſe. Nun höre man aber, wie freundlich, wie liebenswürdig ſich in dem Munde Leſſingſcher poetiſcher Geſtalten Wendungen wie dieſe ausnehmen: „Der folgt mir nicht vor langer Weile.“ — „Ich ſoll mich nur erkunden, auf den Zahn euch fühlen.“ — „Iſt inzwiſchen auch nicht übel.“ — „Was wäre da wohl leichter, als den Garaus ihm zu machen.“ — „Wo habt ihr denn die ganze Zeit geſteckt?“ — „Ich bin mich ſelbſt zu loben auch nicht faul.“ — „Zwar bin ich ſeit geraumer Zeit ein wenig über'n Fuß mit ihm geſpannt.“ — „Wer ſich Knall und Fall, ihm ſelbſt zu leben, nicht entſchließen kann, der lebet Andrer Sklav' auf immer.“ — „Er ſtürzte mit der Thüre ſo in's Haus.“ — „Was hieß denn das, daß ihr ſo Knall und Fall euch aus dem Staube machtet? daß ihr uns ſo ſitzen ließet?“ — „Der weiſe Vater ſchlägt nun wohl mich platterdings nicht aus.“ — „Trag' deine Siebenſachen fort.“ — „Ich ſteh' auf Kohlen, guter Bruder.“ — „Hui, der Tempelherr iſt drum.“ — „Und ſo fiel mir ein, euch kurz und gut das Meſſer an die Kehle zu ſetzen.“ — „Nehmt mir's nicht ungut.“ — „Wer war ſo grauſam denn, dir ſelbſt — dir ſelbſt dergleichen in den Kopf zu ſetzen?“ — „Er hat ihr einen Vater aufgebunden.“ — Wer möchte einen dieſer Ausdrücke miſſen? Es giebt eine geſteigerte Sphäre der Empfindung, eine Sphäre der Kunſt, für deren Schönheit ſie vielleicht nicht taugen. Hier aber dienen ſie in ihrer Anſpruchsloſigkeit nur dazu, den Eindruck der Wahrheit zu verſtärken, für die „Nathan der Weiſe“ kämpft und für Deutſchland bis in die fernſte Zeit hoffentlich nie vergebens gekämpft haben wird.

Und das Werk als Drama, als Bühnenſtück? Es verſteht

sich von selbst und wurde bereits bemerkt, daß es nach der Art seiner Entstehung nach dieser Richtung kein Muster darstellen konnte und daß es bei seinem Schauspielcharakter in die dramaturgischen Formeln für die Tragödie nicht paßt. Aber nur einem Dichter, einem wahrhaften Dichter, der zugleich ein Kenner des Theaters war, wie es wenige gab und geben wird, konnte es gelingen, den dünnen Stoff so auszuspinnen, daß er nie zerreißt, daß das Interesse an ihm nie versagt, und seinen Menschen ein dramatisches und ein theatralisches Leben einzuflößen, das uns die Quelle ihrer Schöpfung nicht einmal ahnen läßt. Die Polemik, ein religiöser Gedanke hätte sie geboren? Wir sehen sie und sagen: o nein, ein Dichter hat sie gesehen und gebildet. Der Religionsphilosoph, der Kritiker, der Polemiker hätte zu seinen Lehrsätzen nur blasse, blutlose, langweilige Drahtpuppen erfunden, die das „Maul voll schöner Worte“ gehabt hätten. Die Gestalten des Nathan aber leben. Mit einem solchen, unter solchen Bedingungen behandelten Stoff künstlerisch nicht zu scheitern — das ist der glänzendste Beweis für Lessings dichterisches Gottesgnadenthum.

Goethe.

Götz von Berlichingen.

Im Jahre 1773 warf einer der größten Deutschen wie jener Deukalion der griechischen Sage, ein Titanide, im ersten Feuer, in erster Kraft und Schönheit der Jugend einen gewaltigen Felsblock mitten ins deutsche Reich, und dieser Felsblock stand, wie einer vom Promethidengeschlecht, auf und wandelte. Er nannte sich „Götz von Berlichingen", wurde das Erstaunen und die Freude der Welt, und bald schritten an allen Orten Abbilder seiner selbst, falsche Götze, „große historische Ritterschauspiele," und des „Doctor Göde aus Frankfurth" Namen widerhallte durch das ganze Land. Es war eine That, wie sie nur dem Genie und nur der Jugend gelingt.

Schon im Jahre 1771 hatte Goethe von der eigenen Lebensbeschreibung des alten Raubritters angelockt seine „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisirt," geschrieben, aber eigene Einsicht, der Rath der Freunde und Herders Urtheil bewogen ihn zu der Umarbeitung, die das Wesentliche und vor Allem die Gestalt des Helden deutlicher in den Vordergrund rückte, jener Umarbeitung, in deren Gestalt der Götz seinen Weltruf erlangte. Die Lust an der großen Zeit, die Freude an der festen, ganzen Rittergestalt des Berlichingers hatte ihn zu dem Stoff geführt, und das Herz voll vom Glauben an ihn, jede Ader voll von zeugender Kraft ging er ans Werk. Er glaubte „die Geschichte eines der edelsten Deutschen zu dramatisiren und das Andenken eines braven Mannes zu retten", er sah in ihm

den Beschirmer der Bedrängten, und von den Zweifeln, womit die neuere Forschung den biedern Götz und seine unsichere Stellung im Bauernkrieg mit gutem Fug belastet und denen auch Hauptmann sich in seinem „Florian Geyer“ nicht verschlossen hat, wußte er Nichts. Er dachte nicht daran, den Aufzeichnungen des Ritters zu mißtrauen, und spürte Nichts von der Vortheilssucht, die ihn zwischen Kaiser, Adligen und Volk unrühmlich hin und herschwanken ließ. Auch die große Bewegung der Bauern sah er in der üblichen Beleuchtung, und über dem Abscheu vor den Weinsberger Freveln und dem Helfensteiner Mord (Dinge, die in jeder andern Revolution hundertfach überboten worden sind) kam er nicht dazu, die Berechtigung dieser Empörung zu begreifen und die großartige Mäßigung der Gedrückten in den zwölf Artikeln und der Heilbronner Constitution anzuerkennen. Er warf sie, wie er es nach dem damaligen Stande der Geschichtskenntniß mußte, zu den verruchtesten Freveln und stellte seinen Ritter mitten hinein zwischen das verderbte nnd entnervte Treiben der Höfe und die wüste Zerstörungssucht des Pöbels: als einen ganzen Mann, einen Mann des Rechts und der Freiheit zugleich.

Das Werk erschütterte die Geister gewaltig, und so stark war das Gefühl, daß man in ihm die Aeußerung einer elementaren künstlerischen Kraft vor sich habe, daß selbst die Kritik alle Bedenklichkeit vergaß und die ganz unmögliche, zerfetzte, undramatische Form mit wenigen Worten abthat, um den mächtigen Inhalt desto hingerissener preisen zu können. Ja selbst die Theater überwanden ihre Zurückhaltung, und die „Kochische Gesellschaft teutscher Schauspieler“ gab am 14. April 1774 in Berlin den „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, ein ganz neues Schauspiel von fünf Acten, welches nach einer ganz besonderen und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiß verfertiget worden“. Und dieses Stück, „eine deutsche Rittergeschichte, völlig in der Shakespeareschen Manier,“ dies jeder theatralischen Form hohnsprechende Stück gefiel dort — wie es heutzutage noch gefällt. Goethes ganze zweifellose Hingabe an den Stoff, die unwiderstehliche Naturgewalt des wahren Genies hatten diesen Sieg über die Form errungen, und in unsren

Theatern wiederholt sich immer noch, was sich damals begab, denn wer den Goetheschen „Götz“ zum ersten Male mit kritischem Auge auf der Bühne sieht, wird sich nicht wenig wundern, wie alle Mängel der Composition, die diesem kernigsten und deutschesten aller unserer Dramen so sichtbar anhaften, fast völlig vor der Kraft und Kühnheit der Charakteristik verschwinden; wie dies Werk, so unzusammenhängend in der Handlung, doch durch den einen Geist der Freiheit, der es durchbraust, als ein Ganzes erscheint, und wie es, wenn man von einem Erlahmen der Spannung etwa in der Mitte, im dritten und vierten Acte, absieht, wohlverstanden in seiner Bühneneinrichtung (denn das Original wäre nicht zu wagen), sogar entschieden theatralisch wirkt. Auch scheint es stets, als wüchsen die Kräfte der Schauspieler bei einer Darstellung des „Götz“, als schlüge seine stahlharte Hand, wie jener Stab des Moses Wasser aus dem Felsen, Funken auch aus leblosen Naturen. Die Macht dieser Dichtung wirkt eben immer noch Leben spendend weiter. Sie ist in jeder Beziehung einzig, für unsere Literatur, für die dramatische Literatur überhaupt, für Goethe selbst. Jedem Uneingeweihten leuchtet ihr heller, gesunder Blick erfrischend ins Herz hinein, und geradezu überwältigend ist ihre Treuherzigkeit und Schlichtheit für den, der ihren Schöpfer aus seinen Werken, seinem Leben kennt. Goethe, der junge, galante Goethe, den die nationale Politik so wenig kümmerte, er, dessen helleniſchem Geiste das vierschrötige Germanenthun, wie oft! ein Greuel zu sein schien, Goethe, der Schönheitsmensch, dem, was gefällt, auch erlaubt war, Goethe, der Kosmopolit, der Aristokrat — wie anders erscheint sein Bild hier! Offen und gerade, ein echter Deutscher, ein feuriger Patriot, ein Mann des Volkes, dem das Recht über Alles geht! Er, er selbst — nicht die Charaktere seines Stückes sind das; denn mitten in dem Gewirre dieser Kämpfe flattert Jedem, der sehen kann, sichtbar, das Banner des Rechts und der Mannheit, vom Dichter selbst getragen; seine Seele schwimmt mit vollen Segeln auf diesen stürmischen Wogen, er selbst ist es, der uns aus Lerses Munde das Schlußwort zuruft: „Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!“ Der

feste selbsteigene Wille des Götz, seine zartfühlende Sittlichkeit, die sich selbst vor einer Moralpredigt nicht scheut, die Herzlichkeit, die Vertrauensseligkeit, das Selbstgefühl, das im Bewußtsein seines Könnens auch einmal mit dem Harnisch rasselt und mit dem Schwerte aufstampft — das Alles ist so deutsch, daß eigentlich nur ein Deutscher das Werk ganz genießen kann. Dazu kommt die göttliche Grobheit solcher „Noli me tangere“ wie Faud und Lerse, die nachzuempfinden und mitzugenießen kein Ausländer vermag. All unsere Schwächen stecken in diesen Tugenden, und es ist rührend, so den weltumfassenden Geist Goethes auf Augenblicke sich in die engeren Schranken der Nationalität zurück begeben zu sehen. Hier ist er nicht mehr der Egoist, als der er uns so leicht erscheint, der Halbgott, der einen unberührbaren Kreis um sich gezogen hat — er ist so liebevoll, so warm, so menschlich. Ein Werk wie dies rückt den Dichter auch denen nahe, die sein olympisches Leben nicht verstehen. Es läßt uns ahnen, daß auch in dieser aristokratischen Natur der demokratische Zug der Deutschen einmal verborgen geschlummert. Er hat sich nicht immer verleugnet, auch dann nicht, als Goethe schon mit dem Hofleben allzu eng verwachsen war, als daß er ihm, wenn er sich geregt, hätte nachgeben dürfen oder wollen. Dennoch bricht er bisweilen durch, wenn auch nie wieder mit der jünglinghaften Wildheit, mit der Derbheit des „deutschen Bären“ wie im Götz.

Es ist bekannt, unter welchen Einflüssen Goethe stand, als er das Stück schrieb. Shakespeare fing an die Franzosen aus dem Felde zu schlagen, das heranreifende Genie versenkte sich mit Begierde in die neu sich erschließende Welt. Die scenische Aengstlichkeit des Racine und Corneille wurde der kräftigen Jugend verhaßt, die Regellosigkeit des britischen Dichters zur Regel erhoben. Zersplitterte Shakespeare die Handlung seiner Stücke, so übershakespearte Goethe im „Götz“ seinen Meister. In größter Ungenirtheit springt der Dichter mit dem Raum und der Zeit um, wie ein Erzähler, der das Recht hat, tausende von Meilen, ganze Jahre in einer Minute zurückzulegen. In der That ist ja „Götz von Berlichingen“ nur eine dramatisirte Erzählung, ein

Epos, kein Drama, viel weniger ein normales Theaterstück, und dies gilt von der in allen Goethe-Auflagen stehenden, unter dem Titel „Götz von Berlichingen" überall bekannten Fassung ebenso wie von der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand". Da versteht es sich fast von selbst, daß die Theater von Berlin, Hamburg, Mannheim, Frankfurt, die den Götz von 1773 aufführten, ihn nicht so wie er war, mit Haut und Haaren, auf die Scene bringen konnten: ein Stück, in dem es nicht weniger als fünfzig Verwandlungen giebt! Es mußte gekürzt, gestrichen, zusammengezogen, geändert werden, und wie man dabei verfahren, darüber sind wir wenigstens einigermaßen aus Hamburg, sehr genau aus Mannheim unterrichtet. Dort, in Hamburg, brachte Schröder am 24. October 1774 das Werk zur ersten Aufführung, keineswegs mit so radikalen Eingriffen in das Original, wie man nach seinen Shakespearebearbeitungen hätte erwarten dürfen, sondern bei aller Rücksicht auf die Bühne taktvoll und schonsam. Wie uns der „Auszug und Inhalt" belehrt, den Schröder zum leichteren Verständnisse der Zuschauer drucken und an der Casse verkaufen ließ (in den Litzmann'schen „Theatergeschichtlichen Forschungen" ist er im zweiten Heft von Fritz Winter abgedruckt und commentirt worden), wechselt der Schauplatz darin im ersten, zweiten, dritten und vierten (dem genau nach Goethe gespielten) Akt immer noch vier-, im fünften zehnmal. Am Meisten hat dabei der dritte Akt gelitten (der im Original nicht weniger als zweiundzwanzig Verwandlungen aufweist); aber manche allzu kurze Scene, die mit ihrem Decorationswechsel den Gang der Handlung störend aufgehalten hätte, *mußte*, und die ganze Reichsexecutionsarmee *konnte* wenigstens fallen.

Dramaturgisch viel freier verfuhr man zwölf Jahre später in Mannheim. Dort gelangte der „Götz" im Jahre 1786 zur Darstellung, in einer Bearbeitung, die, wie Dr. Eugen Kilian mit Hermann, dem Verfasser der Brochüre „Das Mannheimer Theater vor 100 Jahren" (1886), vermuthet, von dem bekannten Schauspieler Rennschüb (Büchner) herrührt; und diese Bühneneinrichtung ist uns erhalten und durch Kilian im Jahre 1889 bei Bensheimer in Mannheim, mit einer Einleitung versehen,

zu Druck gebracht. Sie ist geschickt genug, denn sie vereinfacht die Scenerie derart, daß im ersten Act der Raum nur zweimal, im zweiten gar nicht, im dritten zweimal, im vierten dreimal, im fünften fünfmal wechselt. Der Kaiser und Sickingen fehlen. Die beiden Scenen in Jaxthausen, im Goetheschen Original durch die Siesta in Bamberg getrennt, verknüpft der Bearbeiter in der dritten Verwandlung dadurch, daß er ein früheres Einverständniß zwischen Weislingen und Marien annimmt, das, wieder aufgenommen, leicht zu dem Bündniß der Beiden und zur Versöhnung Götzens mit Weislingen führt. Franzens Gespräch mit seinem Herrn beschließt den Act, Weislingens Rückkehr nach Bamberg unter Geistlichkeit und Hofschranzen bildet den Mittelpunkt des sehr einleuchtend concentrirten zweiten, der die Gegenminen springen läßt und sich dabei vor dem Wagniß nicht scheut, uns Georg als Götzens Abgesandten vor Augen zu führen und uns alles das sichtbar zu zeigen, was der gute Junge bei Goethe nur erzählt. Solche Wagnisse bringen auch noch die folgenden, minder glücklich redigirten Acte: im dritten erfährt beispielsweise Marie von dem Bruder auf der Scene (was bei Goethe hinter den Coulissen vor sich geht), daß Weislingen sie verrathen und daß Sickingen um sie werbe, aber an der Ausführung dieser Scene ist, wie Kilian sehr richtig behauptet, der Bearbeiter gescheitert, wie denn Alles, was er aus seiner eignen poetischen Vorrathkammer bestreitet, sehr unbedeutend und oft geradezu albern ist. Immerhin zeugt die ganze Arbeit von dramaturgischer Einsicht, und mehr als einmal hat der Redacteur aus der scenischen Noth eine Tugend gemacht. Frucht scheint sie jedoch nicht getragen und die übrigen Theater scheint sie nicht beeinflußt zu haben. Auch entschloß sich im Jahre 1803 Goethe selbst, der wohl wußte, daß sein Werk ohne bedeutende Veränderungen überhaupt nicht auf das Theater zu bringen sei, zur Herstellung einer Bühneneinrichtung. Es ist nicht die allgemein bekannte, auf den deutschen Theatern eingebürgerte, sondern die weiter angelegte, die im Manuscript, mit Goetheschen Randglossen versehen, durch einen Zufall im Jahre 1879 im Café Maximilian zu München aufgefunden, der Heidelberger Universitätsbibliothek zum Geschenk gemacht wurde, und die

uns in der von Wendt in Karlsruhe besorgten und mit einer Einleitung versehenen Ausgabe im Druck vorliegt. Sie kam den Anforderungen der Bühne mit richtiger Einsicht entgegen, führte die Scenen der Adelheid und des Franz, der Zigeuner und der Aufrührer aus, schuf neue reizvolle und bedeutende Scenen: Selbitzens Ankunft auf dem Berlichingischen Schlosse, Adelheids großen Monolog vor ihrem Tode, gewann aber einen Umfang, der die gewöhnliche Theaterzeit weit überschritt und den Dichter sogar auf den unfruchtbaren Gedanken brachte, das Stück an zwei Abenden, in zwei und drei Acte getheilt, zur Aufführung zu bringen, wie es denn in Weimar wirklich geschah: die beiden ersten Acte wurden am 28. September, die drei letzten am 13. October 1804 gespielt. Immerhin war mit dieser Einrichtung die Möglichkeit, den „Götz" der Bühne zu erhalten, gegeben. Es galt nur, sie zu kürzen, einige Scenenverschiebungen eintreten zu lassen, und man hatte ein brauchbares Theaterstück. Und diesem durch die Sache gegebenen Rath folgte Goethe mit der neuen (zweiten), gekürzten Bühneneinrichtung, die am 8. December 1804 in Weimar zum ersten Male aufgeführt und im Jahre 1832 in die nachgelassenen Werke des Dichters aufgenommen wurde. Freilich hat man das Gefühl, als sei ein muthiges Roß zu Schanden geritten, bis es in der bretternen Bude, lahm und hinkend, untergebracht worden, denn diese Bühnenausgabe steht dem ursprünglichen „Götz" an poetischem Werth unendlich nach. Die bedeutungsvolle Knappheit der Sprache, die untrügliche Sicherheit der Zeichnung ist verloren und mit ihr Alles ins Breite gegangen. In den komischen Scenen des dicken Ritters von Wanzenau steckt mehr Behagen als Witz. Dennoch hat Nichts vermocht, die Schönheit des Urbildes völlig zu vernichten. Auch eingerichtet und eingerenkt trägt es noch die Spuren der höchsten Genialität, und es ist nur ein Beweis von der unverwüstlichen Kraft der Dichtung, daß sie auch in dieser Gestalt noch übergewaltig wirkt. Auch sollte man die Bearbeitung nicht so schlechthin verwerfen. Hat sie uns doch Gelegenheit gegeben, die dichterischen Gestalten, die sonst unerweckt in der Bücherwelt ein schemenhaftes Dasein führen würden, in Fleisch und Blut vor uns zu sehen.

Daß Goethe sich an ihr nicht genügen ließ und später nochmals auf die zweitheilige Bearbeitung zurückgriff, ist immerhin merkwürdig. Sie erhielt nun auch ihre zwei Titel: „Adalbert von Weislingen" und „Götz von Berlichingen" (1809) und wurde nach zehn Jahren vom Dichter abermals umgestaltet, ohne daß wir über die Varianten genügend unterrichtet wären. Vor mir liegen zwei Weimarer Theaterzettel vom 27. und 30. October 1819 mit dem Vermerk „neu bearbeitet". Haide spielte den Götz, Oels den Weislingen, der junge Unzelmann (der vermeintliche Besitzer des in München gefundenen Manuscripts, ein Schützling des Dichters) am ersten Abend Franz und den Narren, am zweiten seltsamer Weise (wenn hier nicht ein Druckfehler vorliegt) den Franz und Georg (am ersten Abend L. Beck). Der Name der Darstellerin der Maria, „Schultze", ist mit Bleistift in „Lorzing" umgeändert. Wie es aber in Deutschland nicht anders möglich ist: auch mit den Bühneneinrichtungen von des Dichters Hand gab man sich noch nicht zufrieden. Ein jedes Theater liebt es, auf eigne Rechnung zu speculiren. In München brachte man am 31. März 1890 den Götz in der Gestalt von 1773 mit Rückgriffen auf den Ur-Götz von 1771 auf die nach den Traditionen des Shakespeariſchen Theaters neu eingerichtete (Perfall'sche) Bühne (von der im zweiten Bande dieser „Dramaturgie" des Näheren die Rede ist), und der inzwischen verstorbene Otto Devrient verstieg sich während seiner kurzen Verwaltung der Direction des Berliner Schauspielhauses sogar dazu, die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" aufzuführen, ohne doch einiger Anleihen aus den späteren Fassungen dabei entrathen zu können. Das erstere Unternehmen war (wie Kilian in einer kleinen Schrift „Goethes Götz und die neu eingerichtete Münchener Bühne", München 1899, ausgeführt hat) nicht ohne Verdienste, das zweite nicht mehr als ein Curiosum: um den Zwischenvorhang nicht allzu oft fallen zu lassen und die Scenen in Jaxthausen und im Hoflager der Gegner deutlich zu paralleliſiren — an sich gewiß ein guter Gedanke — theilte Devrient die Bühne in zwei Theile, die abwechselnd von einer Gardine verschlossen wurden, zwei Guckkasten,

die den Darstellern alle Freiheit der Bewegung raubten und dem Gesammteindruck eher hinderlich als förderlich waren.

So sehr Goethes eigene Bühneneinrichtung aber auch bemüht ist, die Gesetze des Dramas und des Theaters in höherem Grade als die Buchausgabe zu erfüllen, so wenig ist doch auch sie, nach der Schablone gemessen, ein Drama. Aber was hilft alle Schablone und die Zwangsjacke der Theorie, wenn der olympische Leib, den man in ihre Fesseln zwängen will, sie, nur vom bloßen Aufathmen, vom Dehnen der Lungen, auseinander sprengt und in hundert Fetzen zerreißt? Ueberall quillt seine Schönheit hervor, eine mannhafte Schönheit, die Schönheit der Wahrheit und Gesundheit. Wenn ein Werk auf der Bühne eine solche Wirkung wie der Götz hervorbringt, dann hat sich die Kritik wohl zu bescheiden. Und wenn es auch in hundert Scenen auseinander fällt, wenn es auch ein dramatisirtes Epos ist, so waltet doch auch in ihm eine oft ergreifende Beziehung der Scenen, jenes logische Hineinspielen des Anfangs in das Ende, das gerade beim Anschauen so mächtig erschüttert. Wenn die unheimlichen Gestalten der aufrührerischen Bauern, die den ersten Act, fast im leichten Ton, einleiten, im fünften wieder erscheinen, mit brandigen Sohlen und blutbefleckt, dann legt sich der bange Druck auf die Seele, den eine gute theatralische Vorbereitung der Katastrophe immer hervorbringt: das Verderben des Helden scheint beschlossen, und es ist es mit jenem übereilten Bunde, den er, ebenso rasch wie bei der Versöhnung mit Weislingen, mit den Mordbrennern eingeht. Ebenso verbindet das Wiedererscheinen der Marie im letzten Act auf das Ergreifendste die weit auseinander liegenden Scenen der Weislingen-Episode. Und die Stetigkeit der Charaktere, die sich, oft mit den einfachsten Strichen gezeichnet, das ganze Stück hindurch getreu bleiben — wie hält auch sie das Ganze zusammen! Diese Circe Adelheid, dieser bis zum Wahnsinn und zur Ohnmacht verliebte Franz, die kluge verständige Hausfrau Elisabeth, der treuherzige Held selbst! Kann man auch vom streng dramaturgischen Standpunkt diese epische Art der Conception nicht gut heißen — die Wirkung, im rechten Sinne, ist schließlich doch

Alles und rechtfertigt Alles. Was nicht wirkt, ist todt und für den Kreislauf des Lebens verloren; was aber wirkt, was die Seele ergreift und die Kräfte weckt, das ist schon um dieſetwillen berechtigt, und vor dem Siege des Individuums hat die Schulmeiſterei die Waffen zu ſtrecken. Ich füge freilich hierzu, daß dieſer gewaltige dichteriſche Inhalt, wäre er auch noch von einem dramatiſchen Genie in die dem Drama gewieſene Form gezwungen worden, vollends unwiderſtehlich hätte werden und in der Literatur der ganzen Welt einzig daſtehen müſſen.

Ohne eine ſehr gute Inſcenirung würde der „Götz“ auf der Bühne aber weder zur Wirkung noch ſelbſt zum Verſtändniß gelangen. Der raſche Wechſel der Scenen erfordert eine ſichere, ſchlagfertige Arbeit; der gute Takt hat Alles aufzubieten, um die Handgreiflichkeiten, deren es im Stücke nicht wenig giebt, vor dem Lachen, wenn ſie demſelben nicht ausgeſetzt ſein ſollen, zu bewahren. Die Scenen im Freien verlangen maleriſche Bilder, die Kämpfe ein kluges Arrangement auf durchbrochenem Terrain; und dann giebt es noch ſo viele Kleinigkeiten zu beobachten, die der Scene Natürlichkeit und Leichtigkeit geben, Dinge, die man vermißt, wenn ſie fehlen, und die man, wenn man ſie ſieht, als etwas Selbſtverſtändliches kaum beachtet. Wer möchte zum Beiſpiel den Knecht, der bei dem Mahl auf Götzens Burg nach den Weinkrügen geſchickt wird, laut und ohne Rückſicht auf die Betenden zurückkommen ſehen? Er hemmt, ſobald er in die Thür getreten, plötzlich den Fuß, und ſchließt ſich, die Hände faltend, den Wünſchen ſeiner Hausgenoſſen an. Es iſt nur eine Einzelheit von vielen. Zu Allem hat der Regiſſeur dann noch genügenden Spielraum, mit ſeinen eigenen Einfällen in den Dialog und das Enſemble Wechſel und Farbe zu bringen. Die Scenen mit dem Kinde beiſpielsweiſe, die in einem jener himmelhohen, wüſten und leeren Ritterſäle, wie ſie jedes, auch das kleinſte Theater beſitzt, ohne Reiz und Stimmung bleiben, gewinnen plötzlich ein heimliches, trauliches Colorit, wenn man ſie in dem breiten Erker im Hintergrunde eines kleinen Zimmers ſich abſpielen ſieht, das bei der Schaffung der Scene vor dem dichteriſchen Auge geſtanden. Die Scene im Rathhauſe, von einem verſtändigen, aber

vor lauter Bildung ängstlichen und matten Regisseur vor jeder Uebertreibung bewahrt, wirkt verlegen und peinlich, erweckt aber sofort die wärmste und heiterste Antheilnahme, wenn die starken Striche, mit denen sie entworfen ist, auch in der Aufführung zum Vorschein kommen. Sie streift eben entschieden an die Caricatur, ohne doch im Mindesten zu verletzen. In der Eisenhand des Götz, die die Heilbronner Schuster und Schneider in die Pfanne haut, steckt jener Universalprügel der Puppenkomödie, der, von einer tüchtigen Hand geschwungen, fünf oder sechs zugleich mit Leichtigkeit in einem Augenblick ins bessere Jenseits fördert. Die würdigen Rathsherren kommen freilich übel dabei weg, aber man spürt das Behagen, mit dem Goethe, immer gern bereit den Juristen am Zeuge zu flicken, auch hier die Gelegenheit ausbeutet, wie es nur gehen will. Die bekannten Worte des Mephistopheles in der Schülerscene, der Vansen im Egmont, der Advokat Sapupi in der zweiten Fassung des „Götz" — sie finden in diesem Auftritt Vortrab und Unterstützung.

An der lauten und lärmenden Heiterkeit, mit der die Gallerie sich an dem Mißerfolg des Raths und der Bürgerschaft von Heilbronn zu weiden pflegt, nehme man nur ja keinen Anstoß! Auch der rettende Verse, der den alten Selbitz von seinen Feinden befreit, werde geruhig mit Hurrah begrüßt! Es ist ein Lachen der Freude, eine naive Aeußerung des moralischen Antheils, eine Wirkung, wie sie Goethe gewiß sich nicht anders und besser hätte wünschen können. Wie er ohne viel Federlesens, ohne lange Vorstudien, ein Bild der Zeit, die er schildern wollte, und seines Helden, wie er ihn sah, lebhaft vor der Seele, an die Arbeit ging, so hat er mit dem Scharfblick des Genies in der Mischung des Ernsten und Gewaltigen mit dem Grotesk-Komischen gerade das Richtige getroffen. Denn die ist jener Zeit des Uebergangs eigen. Die alten Formen des Ritterthums existirten noch, als der Geist, der sie geschaffen, lange aus ihnen entwichen war. Das Faustrecht stand in Blüthe. Hatte die ritterliche Uebung einst kriegerischen Zwecken, politischen und religiösen Ideen gedient, so diente sie jetzt dazu, den Herren von Habenichts die Taschen zu füllen. Dazwischen gohr es im Innersten des Volkes von

geheimen gewaltigen Kräften, die eine neue Zeit vorbereiteten. Die Rohheit und die Größe, die Lächerlichkeit und der Schrecken reichten sich die Hand. Auf allen Gebieten kämpfte der ererbte Zwang mit der neuen Freiheit. Eine solche Periode darf nicht zu tragisch geschildert werden, denn sie ist es nicht. Sie muß anheimelnd wirken, prickelnd und feurig wie junger Most, ihre Jugendlichkeit muß uns ins Herz lachen, ihre Fehler müssen uns ihre Großartigkeit erträglich und vertraut machen. Wir müssen sie mit ihren Uebertreibungen lieben, anstatt uns vor ihr zu fürchten. Auch der Held, in dem Goethe die Eigenmacht der Ritter, die, ihre eigenen Herren, gegen Kaiser und Städte keck zu Felde zogen, auf die Motive eines edlen Herzens, das keine Ungerechtigkeit dulden kann, glaubhaft und treuherzig zurückgeführt hat — auch er ist weder der Mann einer Idee, eine Art Michael Kohlhaas, ein Fanatiker des Rechtsgefühls, noch der lediglich biedre, fleckenlos edle Vertreter der Unschuldigen und Geknechteten, noch der wilde Mann der Gewalt, der unbändig nur seinen Willen kennt und anerkennt. Er hat von Allem etwas. Er läßt mit sich reden und unterhandeln. Seine lautere Gesinnung bewahrt ihn nicht vor tollen unklugen Streichen, die die Seinen verderben und weder ihm noch seiner Sache nützen. Und aus der ehrlichen Haut schaut ab und an sogar der gutmüthige Bramarbas, der alte Raubritter heraus, der sein Handwerk um seiner selbst willen liebt. Immer aber ist er — nehmt Alles nur in Allem! — ein Mann, in jenem schönsten und höchsten Sinne: der Thäter seiner Thaten, ganz allein auf sich stehend, Niemandem unterthan als Gott, Treue haltend und von Anderen Treue erwartend. Seine rücksichtslose, fast plumpe Geradheit scheidet ihn scharf von seinem Schwager Sickingen, der auch deutsch und selbstbewußt, mannhaft und kriegerisch, aber feiner und chevaleresker und ein halber Diplomat ist; das Maß, das ihn troß aller Ausschreitungen von Zeit zu Zeit in seine friedlichen Grenzen zurückzwingt, und seine häuslichen Tugenden von dem gemüthlichen Glücksritter Selbitz. So ist er in jeder Linie fest und sicher gezeichnet — bis auf den Schluß; denn kurz vor seinem Tode erscheint er plötzlich verändert, ja, völlig ein Anderer, und er stirbt wie ein alter, gebrechlicher

Mann, weniger an seinen Wunden, als an „allgemeiner Schwäche“. Es ist ein wunderliches Ding damit. Der Götz des letzten Actes ist von dem des ersten um dreißig Jahre verschieden. Aber er ist doch Weislingens Freund, die beiden waren Jugendgespielen, und der zweite Gemahl der Adelheid ist kein alter Mann? Götz aber hat graue Haare (man vergleiche die Scene zwischen Weislingen und Marie im letzten Act), er ist, selbst wenn er vor der Zeit gealtert sein sollte, schon längst kein Jüngling mehr. Wie ist das zu reimen? Soll man Weislingen älter, Götz jünger nehmen, als man sich die Beiden nach dem Stücke denken muß? Der Epiker, der Romancier Goethe hat hier den Dramatiker im Stich gelassen.

Wie der Held, so sind auch die übrigen, breiter behandelten Hauptpersonen geniale Schöpfungen. Weislingen gehört nur mit seinem ritterlichen, soldatischen Zuge seiner Zeit, im Uebrigen ganz dem bekannten Geschlecht der Goetheschen Liebenden an, die von einem Extrem ins andere fallen ... schöne Naturen, rasche, aber haltlose Menschen, auf die man sich nicht verlassen kann, Grillenfänger, die Anderen das Leben schwer machen: die Familie des Clavigo, Tasso, Werther, Eduard, Wilhelm Meister. Desto hinreißender wirkt sein Widerspiel in dem Weibe und dem unglücklichen Knaben, dessen wahnwitzige Leidenschaft ihn selbst mitsammt seinem Herrn zu Grunde richtet. Eine Gestalt wie die der Adelheid hat Goethe nicht wiederholt, Franz vollends ist sein eigen Fleisch und Blut. Das siedet, klopft und drängt, daß Einem der Athem benommen wird.

So sehr es nun aber begreiflich und nöthig war, daß Goethe seine erste Theaterbearbeitung (die Wendt'sche Ausgabe), um sie für die Dauer eines Abends herzurichten, kürzte, so sehr muß man doch beklagen, daß die einleitenden Scenen (Franz und die Zigeunerkinder) in die gekürzte Einrichtung nicht hinübergenommen sind. In ihnen ist Franz ein guter, unverdorbener, von keiner Leidenschaft bewegter Junge, der vom Weibe Nichts wissen will.

> Franz. Nun, braune Geschwister, was seht ihr in meinen Händen? Werd' ich weit reisen? weit in fremde Länder? nach unbekannten fremden Ländern?

Knabe. Reisen kannst du, reisen wirst du, hier seh' ich's geschrieben. Aber was siehst du Schwester da drüben?

Mädchen. Du wirst reisen, wenn du nicht gebunden wirst, reisen, wenn du nicht gefesselt wirst.

Knabe. Sie werden dich fesseln, sie werden dich binden.

Franz. Weg, weg! ihr Unglücksvögel.

— —

Mädchen. Den braunen Geschwistern eine kleine Gabe, so sollst du vernehmen die Wahrheit, die gute Wahrheit.

Franz (indem er giebt). Hier hast du was und auch du! Nun sprecht, wer sind meine Widersacher? Zeigt sie mir!

Mädchen. Partner hast du, nicht Widersacher.

Knabe. Partner sind's, die dich halten und binden.

Mädchen. Mit süßen Blicken, mit sanften Winken.

Knabe. Mit Händedrücken, mit Augenblinken.

Franz. Fort, abgerichtetes, trügerisches Gesindel! Lüge sagst du und keine Wahrheit. Ich weiß nichts von Weibern, ich will nichts wissen von Weibern.

Der dämonische Einfluß der Adelheid erscheint nur um so verwirrender, Franzens eigenes Geschick um so erschütternder, wenn man diese feine, frische und kindliche Natur durch den Einfluß des Weibes so plötzlich aus allen Fugen gerissen und zum Verbrechen getrieben sieht. Daß die Sirene von Bamberg, die ihrem Dichter immer lieber und gefährlicher und sogar seinem Interesse für den guten Götz hinderlich wurde, an Raum verlor, ist dagegen nur zu billigen, so wundervoll und echt Goethesch an und für sich solche Scenen wie ihr Zusammentreffen mit den Zigeunern (in der Fassung von 1771) auch sind. Im Uebrigen beweist auch die Adelheid glänzend, wie sehr ihr Schöpfer die Frauennatur in allen Nüancen, allen Wandlungen kennt: ein verschlagenes, sinnliches, bei aller Leidenschaftlichkeit berechnendes, herrschsüchtiges Weib, ein psychologisches Meisterstück, dessen Geheimniß nur wenige Schauspielerinnen ergründen. Ihre Gespräche mit Weislingen (in der Druckausgabe) fangen mit goldenen Netzen, verwunden mit goldenen Pfeilen, und es ist schade, ewig schade, daß diese unvergleichlichen Dialoge in der Theaterbearbeitung zum Theil fehlen und durch andere, breitere und weniger pointenreiche ersetzt sind. Aber wir nehmen die Erinnerung an sie mit in die Auf-

führung und ergänzen uns mit ihrer Hülfe das immer nur skizzirte Bild dieser vollendeten Coquette. Denkt man dann noch an die erste Behandlung des Stoffes durch Goethe (1771), an jene Scene, in welcher sie den, der gekommen ist, sie zu ermorden, den Rächer, mit Liebeszauber umspinnt und ihn, als er sein blutiges Geschäft in ihren Armen vergessen will, zu erstechen Miene macht, so hat man einen Schlüssel mehr zu ihrem Charakter. Die Sinnlichkeit ist der Adelheid zu guter Letzt nur Mittel zur Verwirklichung ihrer herrschsüchtigen Pläne. Ein Kaiserthron — das ist ihr Ideal. Hätte sie ihn gewonnen, sie wäre eine Art Katharina von Rußland geworden. Die Wittwe des von Walldorf, Weislingens Weib, Franz von ihr verführt, Sickingen ihr begünstigter Liebhaber — die Reihe ist damit gewiß nicht geschlossen, und Kaiser Karl, dessen Kreisen sie zueilt, wäre sicherlich nicht der letzte gewesen. Und Alle sind zehnfach, hundertfach entschuldigt, denn es liegt ein Glanz, ein Zauber um diese Gestalt ergossen, mit dem alle Tugenden eines Weibes nicht zu ringen vermögen. Erscheint doch die stille, phlegmatische Samariternatur der Marie fast langweilig, die Geschäftigkeit der guten, treuen Elisabeth fast ordinär neben ihr. Und soll es eine von den Beiden mit ihr aufnehmen, so hat die resolute Hausfrau mit dem Schlüsselring im Gürtel vor dem blassen entsagenden Klosterfräulein, das sich verloben und verheirathen läßt, wie der Bruder will, immer noch den Vorzug. Jene herrscht doch wenigstens über ein Revier, das keinem Manne entbehrlich ist — diese ist weder kalt noch warm, sie fesselt nicht und stößt nicht ab. So wahr diese Marie auch ist, so hoch sie sittlich über der Adelheid steht, so tief ist sie ihr ästhetisch unterlegen. Wahrhaftig, Goethe hat es uns recht mit Fleiß erschwert, die Tugend liebenswürdig zu finden.

Dafür besiegt der Georg den Franz. Reinheit und religiöser Sinn im frischen, heranwachsenden Knaben sind immer von rührendem, dichterischem Reiz. Was beim Weibe zur ästhetischen Schwäche wird, wird umgekehrt beim Manne zur Stärke. Den herrlichen Jungen auf der Bühne aber jemals ganz so, wie er gedacht ist, zu sehen, wird wohl stets ein frommer Wunsch bleiben. Die

Liebhaberinnen, die ihn zu spielen pflegen, haben eben keine Jünglingsseele, junge Leute vom Alter des Georg sind aber für die Bühne weiße Raben, denn in diesen Jahren spielt kein Jüngling ernsthaft oder gut Komödie. In diesem Dilemma ist es darum immer noch das Bessere, die Rolle von einer Dame darstellen zu lassen. So sehr es sich sonst empfiehlt, solche Zwitterwesen zu vermeiden, wenn es irgend geht — dem männlichen Organ fehlt doch in der Regel der Glanz und die Helligkeit der Knabenstimme, die zum Georg gehört, wie der Heiligenschein zu seinem Taufpathen. Ueberdies ist man nach der Theatertradition nun einmal bereit, in einer mit Wamms und Hose ausstaffirten Dame einen Knabenjüngling zu sehen; die Oper mit ihren Pagen hat uns daran gewöhnt — im Manne aber sehen wir immer den Mann, wenn auch einen jungen, nicht aber den fünfzehn-, sechszehnjährigen Burschen, der der Georg sein muß. Viele der liebenswürdigsten Lichter der Rolle, die Begegnung mit den Nürnberger Kaufleuten, mit den Zigeunern, verlieren an Reiz, wenn diese Täuschung oder doch der bereite Wille, sich täuschen zu lassen, fehlt.

In die Sphäre des Helden und seiner Widersacher, in die ganz persönlichen Interessen ragen nun bedeutend die großen geschichtlichen Mächte hinein: die Vehme, die Bauernkriege, die Reformation. Die Vehme ist zwar eben so wenig echt wie die des „Käthchen von Heilbronn"; einzig Immermann hat sie im „Münchhausen" poetisch und treu zugleich behandelt; aber alles Grauen, das die Phantasie mit der geheimen und schnellen Justiz der unterirdischen Richter verbindet, hat Goethe in die wenigen Scenen, die sich in den verschiedenen Bearbeitungen verstreut finden, hineingetragen und, viel wahrscheinlicher und packender als Kleist, zum Hebel der tragischen Entscheidung im Geschick der Adelheid und zur Förderung der tragischen Stimmnng benutzt. Die kurze Begegnung der vier wissenden Brüder an den Kreuzwegen des Waldes, welche auf die fast raffinirte Erscheinung des schwarzen Rächers in den Zimmern der Adelheid ahnungsvoll vorbereitet, sollte um dieser Vorbereitung und um ihrer selbst willen auf dem Theater deshalb nie fortbleiben.

Die schaudervolle Scene in Adelheids Gemach (in der zweiten

Bühnenbearbeitung, von der hier, falls nicht das Gegentheil ausdrücklich hervorgehoben wird, bei der Besprechung des Theatralischen immer die Rede ist) zeigt alle Geberden des furchtbaren, lähmenden Schreckens: Franz ist dahingezogen, zum traurigen Geschäft, das heißt, um Adelheids Gatten, Weislingen, seinen Herrn zu tödten; sie ist allein und blickt dem geliebten Knaben auf den mondbeglänzten Weg nach — da kreuzt ihn eine „schwarze Mönchsgestalt", ohne daß er ihrer gewahr wird, und dieser Unheimliche dringt hinauf zum Schloß — das Gespenst ihrer Missethaten, nein, der wirkliche Rächer! Und wie sie nun das Spiel ihrer Einbildungskraft aus dem Hirn löschen will und plötzlich den leibhaftigen schwarzen Vermummten hinter sich gewahrt, wie er zum Rachewerk in ihr Schlafgemach tritt — das ist von einer grausigen, nicht zu überbietenden Wirkung, und es war eine Vermessenheit und eine Geschmacklosigkeit von Dingelstedt, daß er für die Wiener Burg diesen Monolog, den er mit seinen eigenen Zusätzen keck versehen, durch die Sterbescene Weislingens in zwei theilte, dadurch eine neue ganz unnütze Verwandlung nöthig machte und Adelheids Ende auf seine Weise, opernhaft grell und doch ohne tragische Schauer, darstellte. Was ihn zu der Aenderung veranlaßte, ist ja allerdings klar. Der „Rächer" sollte der Unthat, der Ermordung Weislingens, nicht vorangehen; bei Goethe kommt die schwarze Gestalt aber bereits, als Franz mit dem Gift nur erst auf dem Wege zu seinem Herrn ist. Aber Goethe hat uns mit guter Absicht im Dunklen darüber gelassen, wer denn der Vermummte und ob er überhaupt etwas Wirkliches ist. Franz gewahrt ihn nicht, die Dienerschaft, die alle Zimmer durchsucht, findet ihn nicht. So wäre es denn der „Rächer" in Adelheids eigener Brust, das schauerliche Schreckbild ihres Gewissens, und eben dies Unbestimmte wirkt mit so grausiger Gewalt, wie etwa nur der Geist des Banquo noch, daß man sich um seine Wirkung durch keine nüchterne rationalistische Erwägung betrügen lassen sollte. Denn auf mich verfängt der Schlußeffect, der bei Dingelstedt die Scene beschließt, ganz und gar nicht: der Rächer tritt, ohne daß Adelheid ihn hinter sich gewahrt, leise in ihre Kemenate; die Verbrecherin folgt und wird von ihm erwürgt; wir hören

ihren Todesschrei (in Wien war es der berühmte Schrei der Wolter) — die Gardine theilt sich und zeigt uns ihre Leiche, der Vehmrichter aber schlägt den Dolch in den Pfosten, windet den Strick darum und geht. Wozu eine solche Neuerung, die den Dichter nicht verbessert und die Wirkung schwächt, anstatt sie zu heben?

Die Bauern zeigen einen Trotz und eine revolutionäre, zum höchsten, fast Schillerschen Jugendpathos gesteigerte Kraft, wie man sie Goethe kaum zutrauen möchte. Welche Gewalt gar in der Anrufung der Sonne durch den blutigen Metzler in der ersten Fassung der Dichtung! Hätten die Brüsseler Bürger des „Egmont" davon auch nur einen Gran! Die Reformation sendet ihren großen Urheber und führt in einer wundervollen, ihren Dichter in jedem Worte kennzeichnenden Scene die welterschütternde Bewegung auf die stillen menschlichen Wünsche zurück, die sich auch im Busen des armen Mönches, des Augustiner-Bruders Martin regen. Einfacher und ergreifender ist der Kampf der Natur gegen die Askese wohl nie geführt worden. Auch dieser Zug ist einer von den mächtigen Frühlingstrieben, die dem seltenen Jugendwerke Goethes, einer der ersten Blüthen unserer neu erwachenden Literatur, das göttliche Gnadengeschenk ewiger Jugend gesichert haben. Dramatisch hätten sich ja (wie Tieck im vierten Abschnitt seines „jungen Tischlermeisters" wünscht) die großen Bewegungen der Zeit, die sociale und religiöse, noch ungleich tiefer und reicher ausbeuten lassen — aber Goethe schlug den für ihn richtigsten Weg ein, als er sie individuell und episodisch mehr andeutete als ausführte.

Die Zeitgenossen konnten nicht anders, als in dem Dichter des „Götz" den deutschen Shakespeare begrüßen. Nach einem solchen Anfang von dieser Kraft und Wahrheit mußte man von ihm das Höchste im deutschen Drama erwarten. Wir Nachlebenden wissen, daß „Götz von Berlichingen", wie man heute sagen würde, ein „genialer Wurf" geblieben ist. Dieser herrliche Sieg der Natur war auf einem dem Dichter im Grunde fremden Boden erfochten worden. Was folgte, war aus völlig anderem Geiste geboren: Clavigo, Stella. Durch dies unvermittelte Schwanken

zwiſchen zwei ganz verſchiedenen Stilarten verrieth aber Goethe, daß er zum dramatiſchen Reformator nicht geboren war. Ein ſolcher wäre ſich getreu geblieben und hätte ſeine Entwicklung ſtetiger vollzogen. Bei Goethe aber gab es keine eigentliche dramatiſche Entwicklung. Man mußte ſich begnügen, ſeine Dramen, wie ſie ſind, auf ſich ſelbſt geſtellt, zu betrachten und zu genießen. Aus einem jeden ſpricht auf eigene Art ſein einziger Geiſt: hier in der dramatiſchen Vollkraft der Jugend, dort in der theatraliſch vortrefflichen Compoſition, bald in den lichteſten Offenbarungen unſerer Innenwelt in der lauteren Sprache der „Iphigenie“ und des „Taſſo“, bald in der tiefen, weltumfaſſenden Poeſie des „Fauſt“ — immer aber in der ſchönen Wahrheit, die Goethes eigenſte Seele iſt.

Clavigo.

Clavigo gilt bei einem großen Theil der Literarhiſtoriker und des Publikums für ein des Goetheſchen Genius ganz unwürdiges Werk. Seitdem Merck das Stück einen Quark genannt hat, den Jeder ſchreiben könne, hat man es für mehr als überflüſſig gehalten, ſich mit dieſem „Quark“ ſonderlich zu beſchäftigen. Merck war ein geiſtvoller Menſch, der Goethen ſehr nahe ſtand; das Urtheil eines geiſtvollen Menſchen zu dem ſeinigen zu machen, kann klug und nützlich ſein und bringt jedenfalls keine Schande. So plapperten es denn diejenigen, die zu eigenem Urtheil weder Kenntniß noch Muth genug haben, ebenſo geringſchätzig nach. Goethe ſelbſt blieb in dem Für und Wider der Verwerfung und Begeiſterung (denn auch an begeiſterten Stimmen, darunter die der Frau von Stein, fehlte es nicht) vollkommen ruhig. Er wußte Eins: Clavigo war ein gutes Bühnenſtück. In dieſem Sinne ſchrieb er auch im fünfzehnten Buch von „Dichtung und Wahrheit“ dem Werk eine Vertheidigung: „Muß ja doch nicht Alles über alle Begriffe hinausgehen, die man nun einmal gefaßt hat; es iſt auch gut, wenn manches ſich an den gewöhnlichen Sinn anſchließt. Hätte ich damals ein Dutzend Stücke der Art geſchrieben, welches mir bei einiger Aufmunterung ein Leichtes geweſen wäre, ſo hätten ſich vielleicht drei oder vier davon auf dem Theater erhalten.“ Außerordentlich richtig, und Schade, daß dem großen Dichter dieſe Aufmunterung gefehlt hat! Er war auf dem Wege, ein gutes Bühnendrama zu ſchaffen,

Das war trotz aller Wirkung weder der herrliche „Götz“, noch ist es der „Egmont“ — Scenen, einzelne Bilder von unendlichem Reiz, oft in sich nicht einmal abgeschlossen, aber keine klare innere oder äußere Handlung, keine Fabel von der erstaunlichen Einfachheit der „Emilia Galotto“, der „Minna von Barnhelm“, der „Räuber“, von „Kabale und Liebe“, ohne Episoden, ohne Beiwerk, Alles nur dazu dienend, den Kern der Verwicklungen freizulegen. Aber „Clavigo“ ist ein Ganzes, ein vortreffliches Theaterstück, und dies Lob theilt er mit seiner Schwester, der poetisch ebenfalls nicht gut beleumdeten „Stella“. Ein wunderliches Verhängniß, daß die Kritik gerade an dem so bitter mäkeln mußte, wovon die Bühne sich Heil versprechen durfte!

Der Grund dieser Verdammung ist ein echt deutscher, deutsch in seiner Berechtigung, wie in seinem Irrthum. Man gelangte gar nicht erst dahin, sich klar zu machen, mit welcher Kunst, mit welchem Takt der Stoff *behandelt* ist, mit welch' innerer, ganz Goethescher Wahrheit — der Stoff selbst schreckte schon ab. Das moralische Gefühl wie das ästhetische verwarfen ihn gleichermaßen. Man ärgerte sich über den eitlen Schwächling Clavigo, der aus frivolen Gründen ein Mädchen und dessen Angehörige, die Alles gethan, ihm ein Ansehen zu verschaffen, verläßt ohne dabei auch nur den geringsten männlichen Anstand zu wahren. Man fand seine Haltung dem Beaumarchais gegenüber, seinen zweiten Verrath ebenso sittlich erbärmlich wie ästhetisch verletzend und verurtheilte mit dem jammervollen Helden der Tragödie zugleich das ganze Stück. Es bedarf gar keiner Frage, daß diese Stimmen Recht haben würden, so lange man Clavigo nur *moralisch* beurtheilt, und so lange man die *ästhetische* Würdigung nur auf ihn, ohne Rücksicht auf seine Stellung im Stücke und den Ausgang desselben, erstreckt. Auch liegt in den Gründen dieser schonungslosen Kritik etwas Mannhaftes und Gemüthvolles — wenn diese trefflichen Qualitäten nur nicht für das ästhetische Urtheil eine so große Gefahr mit sich führten. Denn in der Regel kommt es gar nicht darauf an, wie die *einzelne Person* sittlich oder künstlerisch anmuthe, wenn nur das *Ganze* sittlich und künstlerisch wirkt. Es ist eine Stärke der französischen Dramatiker,

die nur leider die Grenze zu finden nicht vermocht und mit dem moraliſch Widerwärtigen ſehr oft ein coquettes Spiel getrieben haben, es iſt aber gleichwohl ihre Stärke und der Grund ihres Reichthums an originellen, packenden dramatiſchen Werken, daß ihnen die Behandlung des Stoffes höher ſteht, als der Stoff ſelbſt, und es iſt nicht zu verkennen, daß das allermeiſte deutſche Drama wenigſtens nach dieſer Richtung von der Pariſer Komödie günſtig beeinflußt worden iſt. Kann doch der reinſte Stoff von unſauberen Händen verhunzt und der trübſte verklärt und von einer lauteren Sonne beſchienen werden, in deren Glanze das Niedrige nicht anders als niedrig, das Gemeine nicht anders als gemein erſcheint. Ja, bei dem Durchgang durch eine reine und glanzvolle Seele kann auch der fleckenvollſte Stoff geläutert und geweiht werden, und man braucht nur an Heinrich von Kleiſts „Marquiſe von O." und ſeinen „Amphitryon" zu denken, der einen verfänglichen Vorgang auf bewunderungswürdige Weiſe in das Erhabene hinüberſpielt, um ſolcher Wirkungen inne zu werden. Der künſtleriſche Eindruck iſt in ihnen ein ſo reiner, daß jeder unlautere Gedanke vor ihm zurücktritt.

Dieſe Echtheitsproben, die künſtleriſche und ſittliche zugleich, beſteht auch der „Clavigo". Ein reiner, in ſittlichen Fragen überaus feinfühliger und gegen ſich ſelbſt ſtrenger Sinn leitet die Fäden des Ganzen und verſtrickt den ſchuldvollen Helden in ihrem Gewebe ſchonungslos. Daß er ſich überhaupt mit ihm beſchäftigte, daß er ihn nicht ſchon von der Schwelle des Kunſttempels unbarmherzig wegſtieß, das fand ſeine naheliegende Erklärung in des Dichters intimer Verwandtſchaft mit dem Helden, in ſeiner Fähigkeit, das Elend und die Tragik dieſer Charakters zu verſtehen, und in dem guten Glauben, auch in ihm den Kern auffinden und freilegen zu können, der ihn dem Mitgefühl eines gerechten Zuſchauers nahe bringen müßte. Goethe ſelbſt verbirgt — oder enthüllt ſich vielmehr — wie nicht erſt geſagt oder wiederholt zu werden braucht, im Clavigo. Mit den Schickſalen verlaſſener Mädchen war auch er nur allzu vertraut, und doch ſprach ihn ſein Gewiſſen nicht völlig ſchuldig. Ein Naturgeſetz vollzog ſich auch in dieſem Wechſeln und Schwanken. Er konnte nicht

anders — und wie viele Männer giebt es, die anders handeln und handeln können? Gleichwohl fiel es ihm nicht ein, sich selbst mit einer schalen Berufung auf sein Temperament Trost und Muth einzusprechen. Er ging ernst mit sich in's Gericht und erkaufte manche voreilige Liebesfreude mit Stunden der Reue und Verzweiflung. Auch seinen Clavigo färbt er darum nicht schön. Das erste Wort dieses Mannes ist ein Wort der selbstgefälligsten Eitelkeit. „Das Blatt wird eine gute Wirkung thun, es muß alle Weiber bezaubern." Alle Weiber! Der Ruhm eines oberflächlichen Brillantfeuilletonisten. Die Weiber, deren man „gar bald satt wird", „mit denen man gar zu viel Zeit vertändelt", und wie seine Ausdrücke sonst lauten. Durch all seine eitlen Träume drängt sich aber die quälende Erinnerung an die Geliebte. Er weiß, daß er sie „hintergangen" hat, er selbst spricht das Wort aus, er verweilt zu seiner eigenen Marter bei dem Gedanken an sein früheres Glück — aber er belügt sich nicht selbst, im ganzen Drama nicht, und in dieser Wahrhaftigkeit liegt immer noch ein Reiz und eine Stärke seines sonst bis zur Elendigkeit schwachen Charakters! Und damit steht sein Verhalten im dritten Akt im Hause der Guilberts durchaus nicht im Widerspruch. Mit einem redlichen, guten Entschluß, mit beschwingter Seele ist er zu Marien zurückgekehrt — diese Schwungkraft wirkte noch in ihm fort, als er der Geliebten zu Füßen die Worte stammelt: „Sie vergiebt mir, sie liebt mich! Sie liebt mich noch! O Marie, mein Herz sagte mir's! Ich hätte mich zu deinen Füßen werfen, stumm meinen Schmerz, meine Reue ausweinen sollen: Du hättest mich ohne Worte verstanden, wie ich ohne Worte meine Vergebung erhalte." Das ist keine Heuchelei — wie sollte es auch? Nur ein wenig wortreich ist es. Aber wenn er unterdessen leise, nur erst mit den Sinnen, noch nicht mit dem Bewußtsein, wahrgenommen, wie sich das unglückliche Mädchen verwandelt hat, und wie er in diese enge bürgerliche Welt so gar nicht mehr taugt, so möchte er diesen Eindruck jetzt durch seine Worte verscheuchen, und in jeder leidenschaftlichen Betheuerung sehe ich nur den Wunsch des besseren Menschen in ihm: diese Erneuerung des alten schönen Bundes muß Bestand haben! Die klare Einsicht kommt

ihm erst später. Er hat für seinen doppelten Verrath nur schlechte Gründe, aber er redet sich auch nicht ein, sie seien gut. Er scheute sich nicht, vor dem Freunde klein und lächerlich zu erscheinen: in seinem neuen Vorsatz nach der Unterredung mit Beaumarchais, Marien zu heirathen („Ich hoffe all das Vergangene zu tilgen, das Zerrüttete wiederherzustellen und so in meinen Augen und in den Augen der Welt wieder zum ehrlichen Mann zu werden") — so thut er es noch weniger in seinem unmännlichen kleinlauten Nachgeben in der großen Scene des vierten Actes. Besonders in diesem ihn ästhetisch am Meisten belastenden und darum von Goethe am Sorgfältigsten motivirten, mit der größten Kunst geführten Zwiegespräch ist er von einer nicht anders als sittlich zu nennenden Ehrlichkeit. Seine verächtliche Hauptschuld lag in dem *ersten* Verlassen seiner Geliebten. Aber jetzt? Wie er seinem wahren Gefühl folgte, als er zu ihr zurückkehrte, so sagt er sich jetzt offen, daß er das erwartete Glück bei ihr unmöglich finden kann. Er hat nicht den mehr als heldenhaften Muth des Mannes, sein Schicksal nun, so oder so, an das der armen Unglücklichen zu knüpfen, er ist „ein kleiner Mensch", aber er redet sich einen solchen Muth auch nicht ein. Er versucht wohl noch eine Weile, nachdem er den Freund mit dem schwermüthigen, gepreßten „Guten Tag, Carlos" begrüßt, seine Hoffnung zu bewahren, aber er konnte doch nicht anders, als schon im Tone verrathen, wie ihm um's Herz ist; und als die Beredsamkeit des Freundes ungestüm auf ihn eindringt, gesteht er unumwunden: „Ich bin in einer schrecklichen Lage. Ich sage dir, ich gestehe dir, ich erschrak, als ich Marien wiedersah! Wie entstellt sie ist — wie bleich, abgezehrt", und wieder setzt er ohne alle Vergoldung hinzu: „O, das ist meine Schuld, meine Verrätherei". Das weiß er, er weiß auch, daß der Himmel diese Schuld einfordern wird. Sein Schrei vor dem Hause, das ihre Leiche birgt: „Erbarm dich meiner, Gott im Himmel, ich habe sie *nicht* getödtet!" enthält für das innere Ohr hörbar die Anklage „Ich *habe* sie getödtet". Einen Missethäter nennt er sich, und der Degenstoß des Bruders ist ihm nur der Vollzug der Gerechtigkeit, die wohl Aufschub, aber keinen Erlaß gewährt hatte.

Es giebt ungleich bedeutendere, reinere, würdigere Probleme für den Dramatiker — daß steht außer aller Frage —, aber ich glaube nicht, daß ein bedenklicher Stoff mit reinerer Hand behandelt werden kann, und ich meine sogar, daß Goethe nicht immer so glücklich im sittlichen Abwägen des Handelns seiner Menschen gewesen ist wie hier. Eine Marie Beaumarchais hat er freilich nicht wieder auf die Bühne gebracht. Und wenn wir durch die neueste Dramatik auch an alle erdenklichen Krankheitsbilder auf dem Theater gewöhnt sein sollten: Rückenmarkstarre, delirium tremens, Gehirnerweichung — „lauter schöne Gottesgaben" würde der Spötter Heine sagen, — so haben doch weder diese noch die Lungenschwindsucht der Marguerite Gauthier in Dumas' „Cameliendame" und der Violetta Valéry in Verdis schrecklicher „Traviata" mir den Geschmack daran verschafft, und nach wie vor halte ich die Schaustellung des blos physischen Leidens in der Kunstwelt für eine traurige Verirrung. Und das Mißbehagen schwächt sich für mich auch dann nicht, wenn ein Erklärer wie der fleißige, umsichtige Georg Schmidt in seiner 1893 bei Perthes in Gotha erschienenen Studie über „Clavigo" uns statt der hektischen eine herzkranke Marie unterschieben möchte — was doch nach dem Wortlaut des Stücks nicht gut angeht. Aber so weh es thut — der körperliche Verfall des armen, übrigens auch mit Goetheſcher Anmuth umkleideten Kindes war leider eine traurige Nothwendigkeit für den zweiten Abfall des Clavigo. Wäre sie noch das „liebliche muntere Geschöpf" gewesen, als welche sie selbst Carlos bezeichnet, trotzdem er später wissen will, daß sie die Schwindsucht schon hatte, da Clavigos „Roman noch sehr im Gange war", dann gäbe es für diesen schlechterdings gar keine Entschuldigung, dann müßte auch der letzte Antheil, den wir an ihm zu nehmen gezwungen sind, erlöschen. Den erschreckend wahren Gründen, die Carlos gegen diese Heirath ins Treffen führt, kann leider eine gute Berechtigung nicht abgesprochen werden. Sie sind widerwärtig, aber sie sind wahr.

Ließe sich aber selbst über den ästhetischen Werth des Stoffes und seiner Gestaltung gar nichts Gutes sagen, so bliebe doch

immer noch seine technische Behandlung, die gern zu gering angeschlagen wird, und die doch doppelt hoch gehalten werden sollte, weil wir sie in dieser Trefflichkeit immer nur selten, bei Goethe nie wieder finden.

Die Oekonomie des Dramas ist die weiseste der Welt. Gleich die erste Scene führt uns mitten in die Sache. Ein junger Mensch, mittellos, voll vortrefflicher Anlagen, gewinnt sich in Madrid das Herz einer jungen Französin, deren Schwager ihn gastlich in seinem Hause aufgenommen hat; er macht Carrière, erlangt Ansehen, wird Archivar des Königs — und verläßt die Geliebte. Eine alltägliche Geschichte. Auch die Contremine bringt nichts Außerordentliches: der Bruder des verlassenen Mädchens kommt aus Frankreich herüber, um die Ehre der Schwester zu retten, die Beschimpfung zu rächen; er ist feurig, voll Energie, aber vorschnell und unruhig und stiftet Unheil, wo er zu helfen glaubt. Dem Mädchen folgt der Geliebte, der sie zwei Mal verlassen, in den Tod; der Bruder flieht. Das ist Alles. Dies einfache Problem darzustellen, sind acht Personen da, von denen eine jede ihren Platz füllt. Nirgends eine überflüssige Scene, ein verlorenes Wort. Unverrückt schreitet die Handlung auf ihr Ziel zu; sie überhastet sich wohl auf ihrem Wege, wie in der zu der Sauberkeit der Ausführung der übrigen Theile gar nicht stimmenden orgiastischen Schlußscene des vierten und dem leider ebenso wüst auslaufenden fünften Acte, aber sie verweilt nie breitspurig bei Ueberflüssigem. Mit haarscharfer Deutlichkeit, mit Lessingscher Klarheit ist bis auf die eben genannten Scenen der Dialog gearbeitet, der von den Schauspielern die sorgfältigste Vorbereitung, ein tadelloses Memoriren verlangt. So wenig der Prinz in der „Emilia" seine Worte aus dem Souffleurkasten holen darf und kann, so wenig darf und kann es der Clavigo. Thut er es doch, dann wird die Folge immer eine Fülle von Betonungsfehlern und jener hohle, gespreizte, singende Theaterton sein, dem man immer noch zum Erschrecken oft auf jeder Bühne einer jeden Stadt begegnet und der das Product der schauspielerischen Lüge ist, die mit den Worten des Dichters coquettirt, ohne sie verstanden zu haben, der bodenlosen Oberflächlichkeit, die es nicht begreift, oder be-

greifen will, daß die Kunst der Menschendarstellung in etwas Anderem besteht, als im Schreien und Fuchteln mit den Armen.

Die Charakteristik ist klar und deutlich. Der einzige Carlos ist verschiedener Auslegungen fähig, alle übrigen sind scharf begrenzt und nur von einer Seite zu fassen. Schauspielerisch dankbar ist außer dem Carlos allerdings nur der Beaumarchais. Um so bessere Gelegenheit geben die übrigen Rollen wirklichen Künstlern, ihre Kunst zu bewähren. In wahrhaft glänzender Weise that dies der jetzt den jugendlichen Männern längst entwachsene Sonnenthal, als ich ihn während des Münchener Gesammtgastspiels 1880 als Clavigo zu sehen Gelegenheit hatte. Was ich über ihn an anderer Stelle, in einer Sammlung von Aufsätzen unter dem Titel „Das Münchener Gesammtgastspiel 1880" ausgesprochen, kann ich darum hier nur wiederholen. „Clavigo ist eine in der Regel vernachlässigte, selbst von jungen Anfängern nicht gern gespielte Rolle, deren Vertretung durch Sonnenthal aus dem zwiefachen Grunde, daß ein so großer Schauspieler und überdies ein Darsteller, von dem man nach seinen sonstigen Rollen den Clavigo nicht mehr erwartete, ihn gab, doppelt interessirte. Es war eine Meisterleistung. Ganz der Goethesche Held. Von demselben Stoff würde ich mir den Eduard der „Wahlverwandtschaften", den Meister, den Weislingen gebildet denken. Vielleicht trat Clavigos Eitelkeit in der ersten Scene, zum Theil auch im Anfang der Unterredung mit den Franzosen mehr als billig zurück; immerhin könnte nach dieser Richtung auch für die Erscheinung etwas mehr gethan werden — Sonnenthal ist zwar ein großer und stattlicher, aber keineswegs schöner Mann, dessen interessante Gesichtszüge, anstatt, wie sie es thaten, immer verweint auszusehen, durch geschickte Anwendung von Toilettenkünsten mit Leichtigkeit gefällig zu gestalten wären — alles Uebrige aber war des rückhaltlosesten Lobes würdig. Welcher Schauspieler nimmt es über sich, während der Erzählung des Beaumarchais auf das Schnupftuch zur Verbergung des Antlitzes zu verzichten? welcher andere überwindet die ungeheure Schwierigkeit des stummen Spiels während dieser Scene mit solcher Vollkommenheit? Und wem gelänge das mir sonst immer bedenklich erschienene

momentane Entsetzen beim Anblick Mariens (im dritten Act) so, daß es nicht manierirt erscheint, daß es den Mitspielenden nicht auffallen müßte? Bei Sonnenstrahl flackerte es eine Secunde angstvoll empor: um so fester, rührender, wie von guten Gedanken ergriffen, schloß er die Geliebte dann an sich." Dieser letztere Zug besonders, dies wortlose Aussprechen der plötzlichen Einsicht „Ich habe dich unglücklich gemacht, ich muß dich jetzt, selbst auf die Gefahr mich zu verderben, glücklich machen", gewann dem Clavigo etwas von der Sympathie, die er so sehr gebrauchen kann. Bescheidenere Künstler thäten aber wohl, dem Meister darin nicht eher zu folgen, als bis sie ihrer Sache ganz sicher sind. Besonders das Taschentuch in der Beaumarchais-Scene wird ihnen Keiner übel deuten, der die Schwierigkeit der Aufgabe, die dem Schauspieler ohne seine Hülfe zufällt, erwägt. Lieber das Mienenspiel unter der Hülle nur ahnen lassen, als ein ungenügendes, falsches und wohl gar lächerliches zeigen.

Marie ist vor allzu gewissenhafter Andeutung ihres Leidens, ihr Bruder, der leibhaftige Sieur Caron de Beaumarchais, der kecke Herold der französischen Revolution, der Verfasser des „Tollen Tages" (der „Hochzeit des Figaro"), vor Härte und Rohheit in den maßlosen Ausbrüchen seines Grimms im vierten Act wohl zu bewahren — ein Jüngling, feurig und ritterlich, übereilt und jäh, wenn auch zugleich von jener Ausdauer der Rache, die sich der gelassensten Miene und der sichersten Waffen zur Erreichung ihrer Pläne zu bedienen vermag. In der scheinbaren Ungezwungenheit und absichtslosen Ruhe liegt die vernichtendste Wirkung seines Auftretens im Hause seines Todfeindes und der berühmten fast genau den Beaumarchais'schen Memoiren folgenden Erzählung, die zweifellos den Stil des ganzen Dramas beeinflußt und mit manchen Gallicismen durchsetzt hat: keineswegs in der Erzählung allein. Es ist ja bekannt, daß der französische Dichter, der ohne einen öffentlichen Proceß, in dem er für Ehre, Freiheit und Gerechtigkeit und für den Ruhm seiner eigenen Persönlichkeit zugleich einzutreten hatte, nicht leben konnte, denselben Handel in Madrid ausfocht, der den Gegenstand des Dramas bildet, nur mit dem Unterschiede, daß er ihn siegreicher als bei Goethe zu Ende führte,

und daß sein Gegner, der Verräther an der Liebe und dem Glück seiner Schwester, Don Clavijo y Flazardo, auf Beaumarchais' Betreiben seines Postens als Archivar des Königs entsetzt wurde und, als er auf der Bühne bereits sein Ende gefunden hatte, in Wirklichkeit noch lebte. Bekannt ist auch, daß Goethe, seiner eigenen Angabe nach, das Drama in nicht mehr als acht Tagen geschrieben. Um so bewunderungswürdiger ist bei diesem schnellen Erfassen und Ausgestalten des Stoffes die psychologische Feinheit in der Ausarbeitung der beiden Hauptpersonen, des Clavigo und des Carlos, ganz besonders aber die freie Erfindung und Einfügung des Letzteren in das Gefüge der Handlung, die erst durch ihn Halt und Stärke bekam.

Goethe selbst sagt von ihm: „Ich wollte in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motiviren." Ich glaube allerdings, daß der große Dichter sich hierin getäuscht hat und daß die Quintessenz des Charakters anderswo zu suchen ist. In dem reinen Weltverstand und der wahren Freundschaft liegt eine Uebertreibung und zugleich der Hinweis auf die Unmöglichkeit der Verbindung so widerstrebender Elemente. Der reine Weltverstand ist bis auf die Wurzel egoistisch und kennt keine Rücksichten gegen Andere, am Allerwenigsten die zarten der Freundschaft, die, ohne sentimental zu werden, in die Lage kommen kann, nachzugeben, auch wo sie nicht zustimmt. Auch wissen die Schauspieler in der Regel nicht recht, wie sie die dialogisch so glänzende Partie individuell gestalten sollen. Sie schwanken zwischen zwei Extremen. Seydelmann faßte die Rolle, die zu seinen berühmtesten zählte, scharf, verständig, aber höhnisch, intriguant, fast fanatisch. Unmöglich dann aber, daß Clavigo nicht stutzig wird und einem so zweifelhaften Rathgeber dennoch folgt. Die Anderen betonen die Neigung zum Freunde und färben diese wohl ein wenig gallig und widerwillig, als sei der Andre im Grunde doch nicht werth, daß man für ihn sorge. Auch das hat etwas für sich, denn Merck saß für den Carlos Modell, und daß er ein Misanthrop ist und Clavigo der Einzige, der ihn noch an das Leben knüpft,

betont Carlos im vierten Acte selbst nachdrücklich. Dieser melancholische Zug paßt aber schlecht zu der herzlosen Niederträchtigkeit der Worte: „Heiß mich einen Schreiber, wenn ich den Buben (Beaumarchais) nicht in zwei Tagen im Gefängniß habe und mit dem nächsten Transport nach Indien". Ein Drittes und meines Erachtens das Richtigste liegt in der Mitte: Clavigo ist das Geschöpf des Carlos, den jungen Menschen zu heben reizt ihn, in der Macht, die er über ihn erlangt, gefällt er sich, er liebt ihn, wie das Werk seiner Hände, das zu vollenden er alle seine Kraft, all seinen Willen eingesetzt hat. Darum bricht er auch, als sein künstlicher Bau zusammenstürzt, nicht in Thränen und Klagen aus, nein, er stampft mit dem Fuße und ruft wie zornig: „Clavigo! Clavigo!" Selbst an der Leiche fühlt er nur Grimm und Aerger, — Aerger, keinen Schmerz, keine Anwandlung von Reue. Das „Ihr steht da? Lauft nach Wundärzten" spricht der kluge Freund — aber der gute Freund, der Freund, der den Clavigo liebt, fände für den Sterbenden leicht ein Wort innigen Antheils. Sein Verhalten im Stück schließt nicht aus, daß er den Clavigo gern hat, aber eine reine freundschaftliche Zuneigung hat ihr gegenseitiges Verhältniß nicht geschaffen, und darum ist die „wahre Freundschaft" Goethes eine Hyperbel. Mir scheint aber auch, daß der Charakter durch die von mir versuchte Deutung ungleich reicher, mannichfaltiger und lebensvoller wird. Der Eifer, ja die Wärme, mit der Carlos den Clavigo umzustimmen sucht, wird dadurch weniger räthselhaft und steht mit seinem weltklugen, menschenfeindlichen Egoismus nicht mehr im Widerspruch, seine Herzlosigkeit aber wirkt weniger verletzend. Nur ein einziger bedenklicher Satz verträgt sich mit dieser Auffassung wie übrigens mit jeder anderen schlecht: Carlos' Rath an den Freund, sich zu entschließen, entweder Marien zu heirathen oder nicht. „Entschließe dich, so will ich sagen, du bist ein ganzer Kerl" (IV., 2). Dieser Rath ist entweder nicht ehrlich gemeint und nur eine dialektische Spielerei, oder er ist ehrlich gemeint — in beiden Fällen ist er ein Fehler. Denn darauf, Clavigo überhaupt nur zu einem Entschlusse zu bewegen, wenn auch zu dem Entschlusse Marien zu heirathen, kann es dem Carlos nach allem Vorauf-

gegangenen gar nicht ankommen. Diese Absicht hatte Clavigo ja; er hat sie noch, als er von den Guilberts zurückkommt, er hält sie lange, trotz seines inneren Widerspruchs, aufrecht, und er hätte sie sicherlich ausgeführt, wenn Carlos nicht Alles gethan hätte, sie zu zerstören. An der blos ästhetischen Freude, den Clavigo irgend einen Entschluß fassen, statt ihn zwischen Wollen und Nichtwollen haltlos hin und her schwanken zu sehen, ist einem Manne wie Carlos doch gewiß wenig gelegen. Wozu er sich entschließt — darauf kommt es ihm an. Ernsthaft kann ihm aber sein „reiner Weltverstand" nur von der Heirath mit Marien abrathen. Jedes Wort in Carlos' Munde macht dem Freunde die Verbindung so verabscheuenswerth wie möglich. Bis zum Cynismus offen bringt er es über sich zu sagen: „Ihr Liebhaber habt keine Augen, keine Nasen. Clavigo, es ist schändlich. So Alles, Alles zu vergessen, eine kranke Frau, die die Pest unter deine Nachkommenschaft bringen wird" — Worte, die wohlbemerkt viel früher fallen, als jener zweifelhafte Rath „Entschließe dich", und die die Entscheidung schon fast außer Frage stellen. Ist dieser Rath aber nicht ehrlich gemeint, spielt Carlos nur mit seinen Wünschen, den Freund, so oder so, mannhaft entschlossen zu sehen, glaubt er seiner Sache trotzdem so sicher zu sein, daß Clavigo nur noch eine Wahl treffen könne — so treibt er auf jeden Fall ein gefährliches Spiel. Wie er dem Clavigo das Glück der „ruhigen Beschränkung", den Beifall des „bedächtigen Gewissens" schildert, war die Möglichkeit immer noch vorhanden, daß der guten Aufwallungen fähige Clavigo rasch zugriff und diesen Weg zu gehen sich willig zeigte, selbst auf die Gefahr hin, „das Glück seines Lebens seinen Worten zu opfern":

> „Auf, und gieb Marien deine Hand, handle als ein ehrlicher Kerl, der das Glück seines Lebens seinen Worten aufopfert, der es für seine Pflicht achtet, was er verdorben hat wieder gut zu machen, der auch den Kreis seiner Leidenschaften und Wirksamkeit nie weiter ausgebreitet hat, als daß er im Stande ist, Alles wieder gut zu machen, was er verdorben hat; und so genieße das Glück einer ruhigen Beschränkung, den Beifall eines bedächtigen Gewissens und alle Seligkeit, die denen Menschen gewährt ist, die im Stande sind sich ihr eigen Glück zu schaffen und Freude den Ihrigen! Entschließe dich, so will ich sagen, du bist ein ganzer Kerl!"

Wenn nun Clavigo zugegriffen hätte, was dann? An Carlos' glänzender Beredsamkeit allein liegt es, ob Clavigo so oder so will. So sehr den Freund zu berechnen, daß er diese auf alle Fälle doch überflüssige Alternative ohne Gefahr glaubte wagen zu können, liegt aber auch außerhalb *seines* Gesichtskreises. Der Zug paßt nicht in sein Spiel. Ich weiß recht wohl, daß man in die Lage kommen kann, von einem Menschen überhaupt nur einen *Entschluß* zu wünschen, ein Carlos kann aber von dem Clavigo nur *einen* Entschluß wollen, und es ist widersinnig, wenn er der Verwirklichung dieses Entschlusses selber Gefahren bereitet. Ich glaube, daß mir ein jeder Schauspieler, der die Rolle sorgfältig studirt hat, in diesem Punkte Recht geben wird.

Die kleinen Rollen, die eng mit der Handlung verbunden, sorgfältig zu behandeln sind, und die doch auf dem Theater in der Regel verwahrlost werden, sind, obwohl in bescheidenen Linien ausgeführt, von zweifelloser Deutlichkeit: die einfachen, etwas beschränkten Guilberts, die in dem fremden Lande als Franzosen immer noch keinen sicheren Boden unter den Füßen fühlen und stets zu dem Gefahrlosesten und Gewöhnlichsten rathen; der interessante Kopf des Buenco, in dem man den Spanier und den „melancholischen Unglücksvogel" auf der Bühne auch in Maske und Haltung erkennen will, anstatt seine charakteristischen Züge in deutscher Biederkeit, in dem Ungeschick oder der Unlust eines der Rolle nicht gewachsenen oder von ihr gelangweilten Darstellers verschwinden zu sehen; der ruhige, gesetzte Saint-George, der den hitzigen Beaumarchais von Frankreich nach Spanien begleitet, um seiner Sache damit einen Dienst zu leisten, ein Freund des Beaumarchaisschen Hauses und darum ein älterer Mann, der das Recht hat, den Jüngern zur Ruhe zu ermahnen — nicht ein blutjunger Liebhaber dritten oder vierten Grades, der sich in der exponirten Stellung nicht zu nehmen weiß, und der bei der Unterredung, was er nicht sein soll, wirklich „zu viel ist". Die Bemerkung der ersten Auflagen dieses Buches jedoch, daß *Einem* ein trauriges Loos gefallen sei: „dem unglücklichen Bedienten, der auf der Straße einen pathetischen Seufzer nach Carlos auszustoßen" hat, kann ich nur noch mit einer Einschränkung auf-

recht erhalten. Zwar ist dieser Ausruf „O Carlos! o daß ich dich fände, Carlos! Er ist außer sich“ im Munde eines Statisten immer noch halb komisch und jedenfalls gefährlich; aber in den ersten Auflagen findet sich der Satz: Er mag es gut oder schlecht thun, man wird sich stets über ihn amüsiren. Man ist leider so ungerecht, einem Menschen, der im zweiten Act Chokolade präsentirt, die tragische Art, in der er im fünften seiner Sehnsucht Ausdruck giebt, nicht recht zu glauben“. Das war ein Irrthum, denn dieser Bediente ist nicht derselbe. Durch einen Diener des Carlos wird Clavigo in Sicherheit gebracht, wie aus dem Schlusse der großen Unterredung im vierten Act deutlich hervorgeht: „Laß nur das Nöthigste zusammenpacken! Ich schicke dir einen Burschen, der dies forttragen und dich hinbringen soll, wo dich die heilige Hermandad selbst nicht findet“. Der sorglich vorbauende Carlos hat eben auch dafür schon gesorgt. Er sah voraus, was kommen würde, er wußte, daß Clavigo immer noch „halbweg lenksam“ sei, und darum konnte es ihm auch nicht gleichgültig sein, welchen Entschluß sein Schützling faßte.

Stella.

Auch „Stella“ gehört zu den wenigen theatraliſch gedachten und wirkenden Dramen Goethes, und wie dieſen Vorzug, ſo theilt das ſeltſame Stück mit dem um ein Jahr älteren ihm vielfach weſensverwandten „Clavigo“ (dieſer entſtand 1774, Stella 1775) eine an und für ſich betrachtet moraliſch bedenkliche ſtoffliche Vorausſetzung und die in dieſer Weiſe nur Goethen eigene Freiheit und Ehrlichkeit in der Behandlung des Sujets. Leider iſt es aber in dieſen und faſt in allen anderen Beziehungen dem „Clavigo“ tief unterlegen. Es wäre ganz wohl möglich geweſen, die mißliche Stellung eines Mannes zwiſchen zwei Frauen vor der Klippe der Widerwärtigkeit und Lächerlichkeit zu bewahren, und wenn eins, ſo konnte das Feuer der Goetheſchen Leidenſchaft, jener glühenden Sinnlichkeit, die auch in der „Stella“ lodernd und blendend emporſchlägt, den Stoff adeln, wenn — es ſich mit dem moraliſchen Zartgefühl, dem tiefen Ernſt in der pſychologiſchen Behandlung des Helden und dem Gerechtigkeitsgefühl vereint hätte, das den „Clavigo“ ſo leuchtend auszeichnet. Das aber fehlt, und ſo wirkt das Ganze, trotz der ſchönſten und wahrſten Einzelheiten, doch nur verſtimmend. Denn gerade der Mann, deſſen Verhalten die ſorgfältigſte Begründung, die ſchärfſte Beleuchtung gefordert hätte, Fernando, auf deſſen Zeichnung Alles ankommt, iſt hier ſo obenhin behandelt, daß man den ernſten ſittlichen Sinn Goethes kaum wieder erkennt. Er tritt wie ein ausgemachter Roué auf, in deſſen Munde ſich die

sentimentale Erinnerung an den theuren Schatten seines unglücklichen Weibes wie eine Lüge ausnimmt. In dem Wort seines ersten Monologs „Merk' dir's, Fernando, das klösterliche Ansehen ihrer Wohnung, wie schmeichelt es deinen Hoffnungen" steckt eine unerhört frivole Eitelkeit. Diese Züge aber hätten verfolgt, der ganze Leichtsinn des Charakters energisch beim Schopfe gefaßt werden müssen, wenn der Dichter nun einmal darauf verzichten wollte, seinem Gegenstand einen tieferen Grund (wie in der bekannten Geschichte des Grafen von Gleichen) zu geben, oder die Handlung auf einige leidenschaftliche Tage zu beschränken, anstatt seinen Helden sein frevles Spiel durch sechszehn Jahre und länger fortsetzen zu lassen. Statt dessen wird Fernando bald durch seine Rührung in dem Zwiegespräch, das er bei Tisch mit der unerkannten Tochter führt, bald durch die Ergebenheit, die ihm sein früherer Verwalter zeigt und die die Gewalt, die er durch seine Persönlichkeit auf Andere ausübt, erklärlich machen soll, wohl auf Augenblicke ästhetisch geadelt, bald aber büßt er in seiner würdelosen Unterlegenheit in dem Gespräche mit seiner muthvollen Frau, in seinem Schwanken, seinen kopflosen und wortreichen Klagen jeden Reiz und jedes Interesse ein. Wenn er nach Cäciliens Erzählung vom Grafen von Gleichen, dessen Verhältniß auf ganz anderem Grunde ruht und darum für die Rechtfertigung des Fernando durchaus nichts vermag, ausruft: „Gott im Himmel! Welch ein Strahl von Hoffnung", dann hat man ganz den Eindruck, er werde (wie er es in der ersten Fassung dieses „Schauspiels für Liebende" denn auch wirklich thut) Beide, Stella und Cäcilie, sehr befriedigt über die Möglichkeit einer so leichten Lösung, mit einem stürmischen „Mein! Mein!" in die Arme schließen: eine Quelle des Hohns für die zeitgenössische Kritik. Nur Stellas Selbstmord treibt ihm die Pistole in die Hand und zwingt ihn, seine moralisch und ästhetisch gleich unerfreuliche Laufbahn vor der Zeit zu enden. Dieser Mißgriff in dem Erfassen des Problems und der Zeichnung des Helden ist um so mehr zu bedauern, als Goethe gewiß der Mann gewesen wäre, eine so precäre Aufgabe ebenso meisterlich wie im „Clavigo" zu bewältigen. Nun aber zieht der eine Hauptfehler auch die zahlreichen Vorzüge des

Dramas mit sich und nimmt der theatralischen Wirkung, die ihm unleugbar eigen ist — das Stück ist vortrefflich gebaut und hat in dem Glanz und Schimmer, ja selbst in den verwegenen Uebertreibungen seines Pathos, echtes Bühnenblut — den entscheidenden Werth, sich auch bei längerer und genauerer Prüfung als stichhaltig zu bewähren. Es täuscht uns über seine Oberflächlichkeiten nur hinweg. Als Episode wäre ein Mensch wie Fernando, der die Verwandtschaft mit den zahlreichen verliebten Löwen Goethes nicht verleugnet, vortrefflich, als der Held, der Mittelpunkt eines Dramas, ist er unmöglich.

Wahrhaft kläglich ist es nun aber, daß einem solchen Gesellen eine Cäcilie, eine Stella zum Opfer fallen müssen. Geht die Schwärmerei der Letzteren auch oft über die Grenzen hinaus und nimmt sie zu Zeiten den conventionellen Ton der Hypersentimentalität des vorigen Jahrhunderts an, so ist sie doch im Grunde in ihrer ausbündigen Verliebtheit ein echtes Weib, und ihres Schöpfers, des größten Kündigers des Frauenherzens, vollkommen würdig. Liebenswürdig blickt auch aus ihrem großen sinnlichen Auge die überlegene Klugheit der Evastochter. („Nun, Fernando, wie ich spüre, gescheidter bist du nicht geworden.") Madame Sommer-Cäcilie aber ist vom Stoffe der Charlotte der „Wahlverwandtschaften", eine Frau, deren Stärke in ihrer sittlichen Kraft und dem Gleichgewicht von Kopf und Herzen liegt. Sie sieht die Dinge immer klar, immer von der rechten Seite: die geborene Retterin aus allen Wirnissen, die die Leidenschaft heraufbeschwört. Ihre Sicherheit im fünften Act, ihr erstes Wort „Mein Bester, wie ist uns?", ihre feine Wendung „Meinst du, man müsse hinter der Thür Abschied nehmen, um zu verlassen, was man liebt?" ihre Frage „Nicht wahr, du liebst sie, Fernando?" diese und ähnliche Pointen sind, in ihrer etwas kühlen Ruhe, eine wahre Wohlthat für den, der in der Hochfluth der Leidenschaften nach einer Stütze und einem Ausweg sucht, nach jener Warte, die auch der Dichter einzunehmen hat, wenn er nicht mit seiner Aufgabe scheitern soll.

Das Beste in der Charakteristik giebt Goethe hier aber in den kleineren Rollen. Diese kecke, muntere und willensstarke

Lucie, die prächtige Poſtmeiſterin, der Verwalter, die Kinder — bliebe das Stück auf der Höhe dieſer zumeiſt nur ſkizzirten, aber genial ſkizzirten Figuren und im Dialog auf der des erſten Actes, ſo würde es vielleicht durch die Echtheit ſeiner lebensvollen Schilderungen die künſtleriſchen Mängel des Ganzen vergeſſen machen können. So aber iſt die Mühe vergebens, und wenn man die ganze Wahrhaftigkeit und die in ihr wurzelnde künſtleriſche Bedeutung des Clavigo recht erfaſſen will, dann braucht man nur den Fernando dicht neben ihn zu ſtellen. „Stella“ vermag uns darum auf dem Theater nur zu blenden.

Die Geſchwiſter.

Die „Geſchwiſter“ gehören zu der geringen Anzahl claſſiſcher „bürgerlicher“ Dramen und verdienen um dieſer Seltenheit willen eine beſondere Beachtung. So zeichnete ein großer Dichter Menſchen ſeines Alters, ſeiner Zeit, ſo ſpiegelte ſich in ſeiner Seele das Bild des Lebens der kleinen Welt. Sage man immerhin, auf hiſtoriſche Treue mache eine poetiſche Schöpfung wie dieſe keinen Anſpruch, Wilhelm ſei Goethe ſelbſt, alſo ein außerordentlicher, über die bürgerliche Sphäre jener Zeit hinausragender Menſch, das Problem des Stückes ſei ein ebenſo außergewöhnliches, mithin auch für Empfinden, Thun und Laſſen unſerer Vorfahren nicht charakteriſtiſch — darauf kommt es nicht an. Entſcheidend iſt vielmehr der uns jetzt ſchon, nach hundert Jahren, fremdartig anmuthende leidenſchaftliche und gefühlvolle Ton des Ganzen, die Rückhaltloſigkeit, mit der alle Perſonen, auch die doch keineswegs bedeutende Marianne und der geradezu philiſtröſe Fabriz ihre Empfindungen äußern. War auch bei einigen allzu weichen Seelen jener Zeit die Empfindung in Empfindelei entartet, floſſen die Thränenſtröme damals auch, ſogar bei robuſten Männern, ſchneller und reichlicher als wir begreifen — dergleichen Auswüchſe beſeitigte der geſunde Sinn unſeres Volkes bald. Auch wird es damals ſchon wie jetzt möglich geweſen ſein, Wahres vom Falſchen, das echte Gefühl von der Coquetterie zu unterſcheiden. Das Beneidenswerthe war, daß der Verkehrston den ganzen Menſchen zeigte, daß er wahrer war als jetzt, daß der Einzelne noch ſich ſelbſt äußerte, anſtatt ſich einem

Durchschnittsurtheil anzuschließen, das ohne inneren Antheil, oft ohne Verständniß nachgeplappert wird. Wilhelmi in Immermanns „Epigonen“ hat ganz Recht, wenn er von dem Verderbniß des Wortes in unserem Jahrhundert redet. „Man hat dieses Palladium der Menschheit, dieses Taufzeugniß unseres göttlichen Ursprungs zur Lüge gemacht, man hat seine eigene Jungfräulichkeit entehrt. . . . Das alte schlichte: Ueberzeugung ist deshalb auch aus der Mode gekommen, man beliebt, von Ansichten zu reden. Aber auch damit sagt man noch meistentheils eine Unwahrheit, denn in der Regel hat man nicht einmal die Dinge angesehen, von denen man redet, und womit beschäftigt zu sein man vorgiebt.“

Diese Verderbniß des Wortes kann sich uns nicht deutlicher zeigen als in einer Vergleichung, wie man vor hundert Jahren sprach und schrieb und wie man es jetzt thut. Diese Schwerfälligkeit, diese Unbeholfenheit, wenn wir aussprechen wollen, was uns erfüllt, dies Versteckenspielen mit dem Besten, was wir in uns haben. Wie selten hebt sich aus einer Correspondenz unserer Tage der Mensch heraus, deutlich, greifbar, mit hellem Auge und sprechenden Zügen. Und wie erstaunt man über die Briefe unserer Vorfahren. Sie brauchten keine großen Geister zu sein um sich echt und originell zu äußern. Man lernt aus solchem vergilbten Blatte immer ein Stück Persönlichkeit kennen. Man gab sich eben zu erkennen. Und so ganz anders als wir müssen sie auch gesprochen haben. Heutzutage hat ein Dichter bürgerlicher Schauspiele seine Noth, wenn er die Menschen unserer Tage handeln und reden lassen soll, wie sie es in Wirklichkeit thun, und doch dabei einen künstlerischen Zweck erfüllen. Er wird zwischen die Scylla und Charybdis der Unbedeutenheit oder der „Unnatürlichkeit“, d. h. der Unwirklichkeit geführt. Damals deckten sich die wirklichen Charaktere mit den dramatischen weit leichter. Es gab mehr „ganze Menschen“ als heutzutage. Und haben sie auch nicht genau so wie in „Kabale und Liebe“ oder den „Geschwistern“ gesprochen, haben die Dichter die Wirklichkeit auch kraft ihres eigensten Rechtes gehoben oder verklärt, so brauchten sie doch auch keine Sprache zu reden, die nicht geredet wird, keine

Thaten zu preiſen, die man nicht kannte oder nicht begriff. Sie hatten Vorbilder. Wenn das heutige Drama ſich entweder auf der Oberfläche hält oder naturaliſtiſch entartet, ſo iſt die Verderbniß des Wortes ganz gewiß Schuld daran, und es iſt ſicherlich bezeichnend für unſere Zuſtände, daß die deutſcheſten bürgerlichen Dramen heutzutage die norwegiſchen und die nach ihnen gemodelten unſerer jüngeren Schriftſteller ſind, die mehr verſchweigen als ausplaudern — oder aber ſchlechthin naturaliſtiſche Dialektſtücke, die ſich um die künſtleriſche Umbildung und Läuterung des Ausdrucks principiell nicht kümmern.

Die „Geſchwiſter“ ſtehen zu Goethes Leben augenfällig in Bezug. Nur darf man auch nicht zu viel Perſönliches darin ſuchen wollen. Denn außer Wilhelm, der wie alle dramatiſchen und Romanhelden Goethes nur eine Nüance des Dichters, eine Spielart des Wilhelm Meiſter, Clavigo und der ſpäteren Egmont, Taſſo und Eduard iſt, erkennen wir unter dieſen Menſchen kein Portrait. Marianne und Fabriz ſind freie Kunſtſchöpfungen, zweifellos aus dem Leben gegriffene, wahrhaft lebensvolle, aber mit keiner, wenigſtens uns bekannten Perſon identiſch. Auch die Verhältniſſe ſeiner Menſchen ſind Goethes freie Erfindung. Wohl aber hat ſein Verhältniß zu Frau von Stein auf die Zeichnung ſeiner ſelbſt (Wilhelms) und auf das Problem des Stückes erheblichen Einfluß geübt. Beſſer: das Stück iſt dieſem Verhältniß geradezu entſproſſen. Am 10. November 1775 hatte Goethe ſie zuerſt geſehen. Der Eindruck, den die körperlich leidende Frau auf den jüngeren feurigen Dichter machte, war Anfangs kein tieferer. Bald aber entwickelte ſich aus der wiederholten Annäherung eine Neigung, die zwiſchen anbetender Verehrung und heftiger Sinnlichkeit hin und her wogte, und die Charlotte von Stein wiederholt zwang, den Ungeſtümen in ſeine Schranken zu weiſen und zu Zeiten ganz von ſich fern zu halten. Sie that es wie ein kluger und guter Genius, ſtets ſo, daß ihr das Herz des Liebenden, das ſie ſelbſt um keinen Preis hätte verſcherzen mögen, erhalten blieb. Sie ſchreckte ihn nicht ab, ſelbſt ihre Ablehnung blieb immer noch eine Verheißung. Wie lange dem für Goethe ganz neuen und in ſeinem Leben einzig daſtehenden Verhältniß dies

Schwanken zwiſchen „Langen und Bangen“ eigen blieb, und ob nie der Augenblick eintritt, wo die leidenſchaftliche Bitte bei der edlen Frau Gehör fand, das iſt trotz mancher liebevollen Forſchung, beſonders von Seiten Düntzers, noch immer nicht genügend aufgeklärt und wird wohl für immer dunkel bleiben. Jedenfalls ſtand dem Dichter im Jahre 1776, als er die „Geſchwiſter“ ſchrieb, die geliebte Frau wie eine Heilige hoch über der Erde. „Sie kommen mir eine Zeit her vor wie Madonna, die gen Himmel fährt.“ Eine Zurechtweiſung von Charlotten entlockte ihm den ſchmerzlichen Klageruf: „Alſo auch das Verhältniß, das reinſte, ſchönſte, wahrſte, das ich außer meiner Schweſter je zu einem Weibe gehabt, auch das geſtört!“ Dieſe Frau von Stein, ſo geſehen und ſo angebetet, iſt nun zweifellos jene Charlotte der „Geſchwiſter“, Mariannens Mutter. Das iſt wiederholt von allen Goetheforſchern anerkannt. Jeder Zug ſtimmt. Charlotte iſt die „heilige Frau“, „ſo rein und groß“, „eins der herrlichſten Geſchöpfe“, „die Erde war ſie nicht werth“. Sie iſt todt, das heißt im Sinne des Dichters: ſie ſieht von oben herab auf die Sorgen und die Liebe der Sterblichen. Wenn ſich ihm alles Irdiſche im Bilde der Geliebten verflüchtigen ſollte, konnte er ſie nur als der Erde entrückt denken, eben als die „gen Himmel gefahrene Madonna“. Die Beziehung läßt ſich aber noch weiter verfolgen. Auch die zweite Seele in der Bruſt des Liebenden wollte zu ihrem Recht, das Verlangen ſie zu beſitzen. Aus der Aſche der Todten erblühte ihm ein zweites Leben. Er ſah die Heilige nicht immer nur als Heilige, Verklärte; er ſah ſie lebend, fähig zu lieben und Liebe zu empfangen, aller Freuden der Erde theilhaftig. Dieſem immer wieder mächtig mahnenden Triebe entſpricht die Schöpfung der Mariane, des jugendlichen Abbildes der Todten. „Ich glaube dich wiederzuſehen,“ ſagt Wilhelm in dem kurzen Monolog nach Mariannens erſtem Abgang, „glaube, daß mir das Schickſal verjüngt dich wiedergegeben hat, daß ich nun mit dir vereinigt bleiben und wohnen kann, wie ich's in jenem erſten Traum des Lebens nicht konnte, nicht ſollte.“ So bildete er denn Frau von Stein zwiefach, ſeinen eigenen Gefühlen

zu ihr, seiner Verehrung und seiner heftigen Liebesneigung gemäß als Charlotte und Marianne.

Doch geht die liebliche Schöpfung der Marianne in ihrem Bezug zu Frau von Stein über den bloßen Ideenzusammenhang nicht hinaus. Ihr Bild hat von dieser keinen einzigen Zug entlehnt. Auch nach anderen Originalen hat man vergebens geforscht. Die herben Züge Corneliens, deren schwesterliche Liebe Goethe längst zu verherrlichen Willens war, ohne daß er seinen Entschluß ausführte, passen nicht zu dem heiteren, offenen Wesen des entzückenden Kindes. Daß Goethe auch schwerlich gerade im Jahre 1776 daran denken konnte, die Neigung zur Schwester, von der er lange getrennt war, und die er nach seinem eigenen Eingeständniß vernachlässigt hatte, in so glühenden Farben zu verkörpern, hat u. A. Strehlke in seiner Einleitung zu dem Stück (in der Goethe-Ausgabe von Gustav Hempel, Berlin) passend hervorgehoben. Auch die erste Darstellerin der Rolle, Fräulein von Kotzebue, hat schwerlich mehr als einige ganz äußerliche Züge zu der Gestalt geliehen. Dagegen läßt sich der ideale Zusammenhang der Marianne mit Frau von Stein noch weiter verfolgen. Das vom 14. April 1776 datirte Gedicht Goethes: „Warum gabst du uns die tiefen Blicke?“ enthält die Stelle: „Ach du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau.“ Es ist an Frau von Stein gerichtet. Das Wort „Schwester“, das er zur Bezeichnung der Geliebten öfter gebrauchte, schien ihm das nächste, um die Tiefe und Innigkeit seiner Neigung auszudrücken, die größere Rechte als die der schwesterlichen Liebe in den ersten Jahren der Bekanntschaft von der „Heiligen“ von Kochberg nicht erlangen konnte.

Aus diesem Kampf seiner Gefühle und aus dieser idealen Identification der Frau von Stein mit der „Schwester“ entsprang nun das eigenartige, heikle Problem der Vermischung der bräutlichen mit der Geschwisterliebe. Es ist, soweit möglich, mit der größten Reinheit und Gesundheit behandelt. Wie der Ton des ganzen Stückes bei aller Leidenschaftlichkeit doch nie überreizt ist, so ist die seltsame Verwirrung in Mariannens Seele auch fern von aller krankhaften Spannung. Mit sicherem Takt ist die Auf-

klärung des Mädchens über die Art ihrer Liebe dicht an das Ende verlegt, dicht vor die glückliche Lösung, so daß wir des peinlichen Anblicks langer rathloser Seelenqualen überhoben werden.

Marianne und Wilhelm erklären sich im Uebrigen selbst. Auch wird es den Schauspielerinnen nicht schwer, Einfachheit und starkes Gefühl zu vereinigen. Desto weniger wissen sich die Schauspieler Rath, die den Wilhelm, um nicht aus der Sphäre des „bürgerlichen" Schauspiels zu schreiten, zu saftlos, zu maßvoll, zu conventionell zu nehmen pflegen. Dies ist nun aber nach dem oben Gesagten völlig falsch. Die Gefühlsseite ist sogar stark zu betonen, und ein guter Darsteller mag denn sehen, daß er bei dem erregten inneren Leben dieser Figur die Grenzen des bürgerlichen Verkehrs nicht überschreitet. Die pathetischen Gesten des heroischen Dramas sind natürlich vom Uebel. Die Gesticulation hat sich auf das geringe Maß der Bewegungen zu beschränken, das wir im täglichen Leben anzuwenden pflegen, und das auch von unseren Vorfahren nur wenig überschritten sein wird. Aber die zufälligen Bewegungen, die nonchalanten Allüren des modernen Salonstücks sind in diesem kleinen wohlerwogenen Kunstwerk ebenso vorsichtig zu vermeiden. Alles muß bedeutend und vor Allem der Ton der Träger einer starken und tiefen Leidenschaft sein. Selbst aus der ganz einfach zu sprechenden unvergleichlichen Schilderung der „alten Käsefrau" — Ludwig Richter hat das charakteristische Bildchen in seiner poetischen Art festgehalten — hat die Grundstimmung, das „Mir ist ganz wunderbar geworden auf dem Wege" hervorzuschimmern. Nur in einer einzigen Stelle hat es Goethe dem Darsteller allzu schwer gemacht, in der unheimlichen Vision der verlassenen Geliebten („Warum stehst du da? Und du?"), die Farben und Formen annimmt, die wohl zu dem ungeheuren Inhalt der Seele des großen Dichters selbst, schwerlich aber zu dem Leben des bürgerlichen Kaufmanns Wilhelms stimmen.

Fabriz ist eine kaum zu verzeichnende, aber auf der Bühne oft vernachlässigte Rolle. Ich sah ihn schon als jüngeren, etwa dreißigjährigen „Bonvivant". Und doch hat Goethe keinen Zweifel

über ihn gelassen. Er ist ein gesetzter, bedachter Mann, wenn auch nicht an Jahren, doch im Wesen älter als Wilhelm, der wenn man seine Beziehungen zu Charlotten erwägt, ein Vierziger sein muß. Fabriz schildert sich selbst: „Marianne, es ist nicht ein feuriger, unbedachter Liebhaber, der mit Ihnen spricht. Ich habe in der Liebe mancherlei Schicksale gehabt, war mehr als einmal entschlossen mein Leben als Hagestolz zu enden“... „Es thut mir gar wohl wieder so zu lieben und gelegentlich wieder so geliebt zu werden“ ... „Und du kriegst noch mit Ehren eine Frau.“ Im Gespräch mit Wilhelm sagt er: „Ich liebe Mariannen! Ich hab's lang' überlegt: sie allein, du allein, ihr könnt mich so glücklich machen, als ich auf der Welt noch sein kann.“ Er lebt in geordneten Verhältnissen, er hat offenbar nicht, wie Wilhelm, sein väterliches Vermögen verschwendet; dieser ist ihm durch ein Darlehen verpflichtet. Wem sich aus all' diesen Andeutungen nicht das Bild des alternden, trocknen, gutherzigen Philisters zusammensetzt, dem ist wohl nicht zu helfen. Und doch war die Rolle bei den Aufführungen in Düsseldorf während der Goethe-Fest-Woche 1899 von dem Berliner Leiter des Ensembles dem allerjüngsten seiner Schauspieler, Herrn Roderich Arndt, übertragen worden!

Das Stück verlangt die entschiedenste Berücksichtigung seitens der Bühnenleiter. Es kann die Schauspieler lehren, die Natur, von der jetzt Alles widerhallt, und das Leben des Werktags künstlerisch zu stilisiren. Denn auf einen „Stil“ in der Darstellung werden doch im Ernst selbst die fanatischesten Verkünder des Naturalismus auf der Bühne nicht verzichten wollen? Die Natur allein vermag im Kunstwerk Nichts, und selbst die Stücke mit „ick“ und „det“ denken nicht daran, das Leben genau so abzuconterfeien, wie es sich giebt. Auch sind wir arm an guten Einactern und nun gar an so interessanten und bedeutenden! Ueberdies haben die Schauspielerinnen des naiven Fachs sich den „Geschwistern“ oft und gern zugewandt. Denn Strehlke irrt sehr, wenn er in der bereits erwähnten Einleitung von einer Aufführung des Stückes in Leipzig „in neuester Zeit“ wie von etwas ganz Ungewöhnlichem spricht. Die „Marianne“ ist viel

gespielt Sie gehörte zu den glänzendsten Leistungen der Goßmann und der Niemann-Raabe. In Berlin und Leipzig erzielte die jetzt verstorbene Wiener Hofburgschauspielerin Josefine Wessely in der Rolle große Erfolge. Man könnte eine ganze Reihe von Aufführungen des Stückes in allen möglichen größeren und kleineren Theatern aufzählen, und die Kundigen werden stets noch die Erfahrung gemacht haben, daß es das Publikum gefesselt und erquickt hat.

Egmont.

Im Auguſt 1787 vollendete Goethe in Italien den ſchon in Frankfurt im Jahre 1775 entworfenen und zum Theil ausgeführten „Egmont“. Nach dem „Götz“ war es das erſte große Drama mit hiſtoriſchem Hintergrund, mit welchem der in voller jugendlicher Manneskraft ſtehende, von ganz Deutſchland vergötterte Dichter nach langer Raſt an die Oeffentlichkeit trat. Die hohen Erwartungen, mit denen es begrüßt wurde, blieben unerfüllt. Der Prinz von Gaure war kein zweiter „Götz“. Das hinreißende Feuer, die Knappheit und Derbheit des Ausdrucks, die übermüthige Zerſprengung der Form, die das Entzücken aller Stürmer und Dränger war und die den wüſteſten Köpfen als die einzige Legitimation der Herkunft aus Genieland erſchien, ſuchten die Enttäuſchten diesmal vergebens. Aber auch nach der Seite der dramatiſchen Geſetzmäßigkeit war Nichts gewonnen. Nach dem Vorgang des „Clavigo“ durfte man eine wenigſtens theatraliſch gute Form erwarten — auch dieſe fehlte. Statt einer Vereinigung ungeſtümer Kraft und Friſche mit vollendeter, oder doch ausreichender Compoſition hatte man keins von beiden. Was der Dichter im Allgemeinen gewonnen hatte, war dem Dramatiker nicht zu Gute gekommen. Durchgereift hatte ſich ſeine leidenſchaftliche Natur zu ſchöner, behaglicher Klarheit, die Kopf und Herz im Gleichgewicht hielt. Das Grundelement ſeiner Poeſie wie ſeines Lebens, die Liebe, war aus einem aufreibenden Kampfe des Anziehens und Abſtoßens in den Hafen eines ſtetigen,

glücklichen Genießens eingelaufen. Mit dem Aufenthalt in Italien war alle Unruhe aus ihm gewichen, sein Leben und seine Dichtung schossen herrlich in Blüthen. Seine Naturbeobachtung hatte sich verschärft und vertieft, in die Schachte seiner Lieblingswissenschaften versenkte er sich mit fast brünstiger Liebe. Und wie im Leben, so entwickelte er auch in seinen Poesien immer klarer diesen Zug auf das Einzelne. Wie Schiller Philosoph und Historiker, so ist Goethe für den, der es recht versteht, auch als Dichter immer Naturforscher, nicht ohne die dilettirende Neigung, die eignen Beobachtungen früher in Massen zusammenzunehmen und Resultate aus ihnen zu ziehen, als es zeitig ist. Alles dies zeigt sich am „Egmont". Seine Einsicht in das rein Natürliche des menschlichen Mikrokosmus war die vollkommenste, die künstlerische Gestaltung des innerlich von ihm Geschauten von einer plastischen Klarheit und Schönheit, die in der Poesie der Deutschen nicht ihres Gleichen hat; ein warmer Hauch weht durch das Stück, und um die Lippen des Helden, der dem Dichter verwandte Züge trägt, spielt ein Lächeln satter Zufriedenheit — aber je mehr er liebt, desto weniger dramatisch, je glücklicher, desto weniger tragisch ist er. Je mehr der Dichter das Einzelne ausführt, desto weniger beherrscht er das Ganze, und das Ergebniß ist: Egmont, Clärchen, die Regentin, Oranien, die einzelnen Bürger, Vansen, Brakenburg, Alba, sein Sohn — einzeln genommen sind es wahre, poetische und Goethes Genius durchsichtig verrathende Schöpfungen, aber alle die herrlichen Einzelheiten — auch jetzt noch und wohl für alle Zeiten „herrlich wie am ersten Tag" — zusammen ergeben sie doch kein gutes Drama.

Die Aufnahme des Werkes war denn auch zu des Dichters großem Verdrusse kühl. Die Weimarer Aufführung mag allerdings nicht die beste gewesen sein, aber was konnte er sich von der Bühne herab sonderlich an Wirkung versprechen? Heutzutage, wo wir dem „Egmont" als einem Goetheschen Werke von vornherein mit Verehrung entgegentreten, bleiben wir im Theater trotzdem ohne Befriedigung von dem Ganzen, die Einzelheiten aber sind trotz ihrer unantastbaren poetischen Herrlichkeit nur zum Theil von theatralischem Werth. Zum Genuß des rein

Poetiſchen läßt uns aber das Theater niemals ſo kommen, wie wir möchten: nur einige unwiderſtehliche Schönheiten hat das Werk, die auch, ohne dramatiſch zu ſein, die Hörer von der Bühne herab tief ergreifen: die Scene Egmonts mit Clärchen und Clärchens Tod; andere, die uns durch ihren wunderbaren Dialog in den Bann ſchlagen (Oranien und Egmont), oder die zugleich mit dieſem dramatiſche Wirkung erzielen (Alba und Egmont); andere dagegen, die, wie die Scenen der Regentin, zwar dialogiſch meiſterhaft, dramatiſch aber völlig ungehörig ſind.

Es ſei ausdrücklich nochmals erwähnt, daß dieſe Ausſtellungen nur den „Egmont“ als Drama treffen. Das Gefallen an ſeinen einzelnen Geſtalten und Bildern, die jedem künſtleriſch empfindenden Menſchen theuer ſind, kann man davon völlig trennen. Ueber die Stellung Goethes zur dramatiſchen Poeſie giebt aber gerade der „Egmont“ die feinſten Aufſchlüſſe, und gerade er geſtattet, den Unterſchied Goethes von Schiller, dem geborenen und ſich ſelbſt zur Vollendung erziehenden Dramatiker, recht klar zu ſtellen. Schillers bekannte Kritik und die von ihm vorgenommene Bühnenbearbeitung des Stückes, die ſich u. A. in Goedekes kritiſcher Schiller-Ausgabe (XV., 2) findet, erleichtern dieſe Einſicht noch.

Zunächſt müßte doch, denke ich, jedem Unbefangenen die den Intereſſen des Dramas ſchnurſtracks zuwiderlaufende Behandlung des Volkes auffallen. Nie erhalten wir bei Goethe die Vorſtellung einer Maſſe, immer beſchäftigen uns nur vier oder fünf allerdings vorzügliche individualiſirte Einzelfiguren. Und was für Leute! Wenn Shakeſpeare uns das Volk durch die Erregung des Ekels phyſiſch verleidet und Nichts als ſchmutzige, übelriechende Strolche in ihm findet, ſo ſchildert uns Goethes verſöhnliche Natur zwar recht adrette, aber bis zur Feigheit philiſtröſe Kleinbürger. Man hat ſie ganz gern, wenn ſie auf dem Schießſtande kannegießern und auf die Fürſtlichkeiten ihre Becher leeren, aber ſie ſind abſcheulich, wenn ſie ſich bei dem Weckruf Clärchens muth- und mitleidlos verkriechen. Von dem revolutionären Geiſt des „Götz“ iſt den Goetheſchen Niederländern Nichts geblieben. Von der großartigen Maſſenbewegung eines „Tell“ findet ſich im „Egmont“ kein ſchwacher Hauch. Und gerade dies Werk mußte

einem Geiſte wie Beethoven Veranlaſſung zu einer ſeiner machtvollſten Compoſitionen geben. Was aber in des Meiſters Ouvertüre und im erſten Entreact auffliegt, grollt und rumort, das macht es nur um ſo deutlicher, woran Goethe es im Stück hat fehlen laſſen. Beethoven componirte ſeine Muſik in dem Sinne, wie ihm die Volksbewegung als Ideal vorſchwebte: der von Vanſen angezettelte kleine Krakehl hat aber mit ihrem großartigen Fluge nichts zu thun, denn dies Geſchrei um die Privilegien iſt doch nur die Folge einer augenblicklichen unklaren Erregung, durch einen ſchlauen Schwindelkopf hervorgerufen, nicht die endliche Befreiung der Seelen von dem lang verhaltenen Unmuth über die fremde Schmach. Man fragt ſich vergebens, wie König Philipp auf den Gedanken kommen konnte, ein Volk, das durch die Jetter und Soeſt repräſentirt wird, Menſchen, die ſich ängſtlich vor jeder Patrouille ducken, durch einen Alba knechten zu laſſen. Dies Geſindel hätte doch wohl auch die Regentin noch im Zaum gehalten. Man tödtet keine Fliege mit einem Felsblock. Es iſt das wunderlichſte dramatiſche Mißverhältniß, und man ſteht nun vor der Alternative, die Ankunft des Herzogs für unmotivirt, d. h. aus den Verhältniſſen, die das Drama uns ſchildert, nicht genügend hergeleitet zu halten, oder zu verlangen, daß uns das Volk, wenn auch nur in einem einzigen Repräſentanten, ſo furchtbar erſcheine, wie es dem Monarchen in Madrid erſchienen ſein muß. Auf der Proportionalität der Kräfte beruht die Bedeutung und der Reiz jedes dramatiſchen Kampfes. Auch Alba verliert mit der Kleinheit ſeiner Gegner an Furchtbarkeit. Der einzige Oranien wäre ihm gewachſen geweſen. Der aber iſt fern, und mit der Gewißheit ſeiner Entfernung ſehen wir uns zugleich um eine wahrhafte dramatiſche Kriſis betrogen.

Es iſt ſonderbar, aber doch erklärlich, daß Schiller in ſeiner Bewunderung der meiſterlichen Portraits der Bürger dieſen Mangel unerwähnt läßt. Noch hatte er ſelbſt keine Gelegenheit gefunden, ſein Genie in der Ausbreitung und Beherrſchung der Maſſen zu bethätigen, und hätte er es, ſo wäre ihm ſeine Größe darin, die ſich nicht erlernen ließ, die ihm eben angeboren war und die er unbewußt ausübte, kritiſch ſchwerlich aufgegangen. Dagegen er-

kannte er in der genrehaften Individualisirung der Bürger eine ihm selbst nicht gegebene feine Kunst der Charakteristik, der er neidlos seine Huldigung darbrachte. Um so entschiedener wendet er sich dafür gegen diejenigen Mängel des Dramas, die bei besserer Arbeit, bei strengerer Controlirung des poetischen Schaffens durch den Verstand vermeidlich gewesen wären, vor Allem gegen das Undramatische in der Person des Helden, der denn freilich ebenso wenig wie das Volk den machtvollen Inhalt der Beethovenschen Musik deckt.

Zunächst trifft Schiller in der nur nebenhin fallenden Bemerkung „Die Einheit der Stückes liegt also weder in den Situationen, noch in irgend einer Leidenschaft, sondern sie liegt in dem Menschen" einen Fehler der Composition. Egmonts Persönlichkeit hält einzig die verschiedenen Theile des Stückes zusammen: die Anordnung ist mithin eine völlig epische. „Eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde" bezeichnet noch deutlicher, worin es mangelt, und wenn Schiller diesen Gedanken nicht noch schärfer verfolgt hat, so lag der Grund wohl in einer gewissen Rücksicht gegen seinen großen Rivalen, der damals noch nicht sein Freund war. Denn die Zusammenstellung der „Charakter"-Tragödie „Egmont" mit „Macbeth" und „Richard dem „Dritten" deckt nur erst recht auf, daß bei jenem die psychologische Entwicklung, durch welche die Shakespeareschen Charaktertragödien so groß sind, vollkommen fehlt. Egmonts Charakter bleibt durchaus unverändert. Trotzdem könnte er freilich doch ein tragischer sein (wenn man nur das Tragische mit dem Dramatischen nicht verwechseln will), aber auch der Tragik geht Goethe gleichfalls geflissentlich aus dem Wege. Egmont ist ein liebenswürdiger Mensch, sorglos, heiter, lebend und leben lassend, aber er ist auch nicht viel mehr. Seine Größe sehen wir nicht. Wie er noch dem ernsten Gespräch mit dem scharfblickenden Oranien alsbald „die sinnenden Runzeln durch ein freundlich Mittel wegzubaden" sich anschickt, so weicht er in dem Gespräch mit Albas Sohn der Frage, ob ihn kein Verschulden an seinem Verhängniß treffe, ebenso leichtfertig aus. „Das sei bei Seite gestellt" und

„Dieſer Gedanken entſchlag' ich mich leicht". Ein ſolcher Charakter iſt ohne Zweifel glaubwürdig und poetiſch, aber er iſt weder dramatiſch noch tragiſch. Der Heroismus ſeiner letzten Stunden ändert daran gerade ſo wenig wie ſeine Heftigkeit im Geſpräch mit Alba. Zu dieſer bringt ihn ſeines Gegners Starrheit nur auf einen Augenblick, das kraftvolle „Fordre unſre Häupter" iſt aber ſo weit entfernt davon, die Zuſpitzung eines unvermeidlichen, von dem Helden gewollten Conflictes zu ſein, daß Egmont vielmehr ſogleich wieder einzulenken bereit iſt und mit der höflichen Wendung „Ungern ſcheid' ich aus dieſem Streite ohne ihn beigelegt zu ſehen, und wünſche nur, daß uns der Dienſt des Herrn, das Wohl des Landes bald vereinigen möge" Abſchied nimmt — was denn das gerade Gegentheil vom Dramatiſchen iſt. Denn der dramatiſche Held *will* den Conflict, Egmont aber hofft ihn vermeiden und wieder ausgleichen zu können. Die Gelaſſenheit, mit dem er dem Tode ins Antlitz ſieht, iſt ſoldatiſch, männlich und ſchön, aber ſie iſt leider auch ohne eigentlich tragiſche Größe. Denn Egmont fällt nicht als das Opfer einer großen Leidenſchaft oder einer Verſtrickung durch das Sittengeſetz, ſondern lediglich als Opfer ſeines bodenloſen Leichtſinns, der den Namen einer tragiſchen Colliſion nicht verdient, um den Egmont überdies für ſeinen Fall auch nicht einmal verantwortlich machen will. Sein Tod ſühnt Nichts und macht uns nicht frei; nur Gründe der Klugheit regen ſich zu Gunſten Oraniens, der dem gleichen Geſchick entgangen, und wandeln ſich zum Aerger über den zurückbleibenden Egmont, der ſo unbedacht in die Falle ging. Dies ſein Vertrauen iſt, ſo liebenswürdig es uns berührt, doch eben ſo unpolitiſch als undramatiſch. Es entbehrt aller Größe. So durchſchneidet denn das Henkerbeil nur einen ſchönen Hals, der nach Jetter „ein rechtes Freſſen für einen Scharfrichter" ſein muß. Wir nehmen als gutherzige Menſchen Antheil daran, aber tragiſch erſchüttert und geläutert werden wir dadurch nicht. Hat nicht Goethe vollſtändig Recht, wenn er in hohem Alter an ſeinen treuen Zelter ſchreibt (im Oct. 1831): „Ich bin nicht zum tragiſchen Dichter geboren", wenn er ſich auf ſeine „conciliante Natur"

beruft und erklärt, der „rein tragiſche Fall, welcher eigentlich von Haus aus unverſöhnlich ſein muß“ könne ihn nicht intereſſiren? Das trifft genau auf den „Egmont“ zu.

Freilich iſt man auch übel daran, wenn man, wie Schiller es thut, dem Dichter vorrückt, wie es beſſer zu machen geweſen wäre. In abstracto hat er ganz Recht, zu behaupten, daß der dramatiſche Dichter die hiſtoriſche Wahrheit wohl hintanſetzen dürfe, um das Intereſſe ſeines Gegenſtandes zu erhöhen, aber nicht um es zu ſchwächen. Es iſt wahr, daß der hiſtoriſche Egmont, der aus Rückſicht auf ſeine Familie in Brüſſel bleibt, moraliſch über dem ledigen Liebhaber ſteht, der ſich nicht gern mit Grillen plagt. Aber ob, wenn das Uebrige bliebe wie es iſt, viel damit gewonnen ſein würde? Wenn nicht der ganze Menſch ein Anderer, ſein Kampf gegen die ſpaniſche Regierung leidenſchaftlicher und principieller geworden wäre, ſo hätte man nur das durch keine tragiſche Erhebung aufgewogene verdießliche Gefühl, eine Frau und neun (oder elf) Kinder in das größte Unglück verſetzt zu ſehen, nur weil ihr Gatte und Vater den löblichen und nicht unſympathiſchen, aber doch ſchwächlichen Vorſatz gefaßt hatte, ihnen finanzielle Calamitäten zu erſparen. Da ſcheint mir der Leichtſinn des Goetheſchen Egmont doch noch einen großartigeren Anflug zu haben. Möglich aber, daß Schiller zugleich mit dieſem Gedanken ſich den ganzen übrigen Plan der Dichtung als verändert vorſtellte um dem Helden in Gedanken die Züge des Carl Moor, Fiesco oder Poſa lieh, die er unter ſeinen Händen zweifellos erhalten hätte. Uebrigens wäre der Vorſchlag, rechtzeitig gemacht, Goethe doch kaum von Nutzen geweſen. Er überließ ſich nun einmal der eigenartigen Inſpiration ſeines Geiſtes, und ſchwerlich hätte eine dramaturgiſche Einſicht ihn vermocht, den Charakter, wie er ihm aufgegangen war, zu vernichten und durch einen ſtilgerechteren zu erſetzen. So beibt denn nichts Anderes übrig, als zu conſtatiren, daß der Charakter und mit ihm das Stück undramatiſch iſt, und ſich im Uebrigen der dichteriſchen Schöpfung zu freuen, wie ſie nun einmal iſt.

Lediglich auf die künſtleriſche Wahrheit hin, ohne Rückſicht auf ſeine Stellung im Drama geprüft, iſt Egmont jedoch bewun-

derungswürdig. Welch' beſtrickende Anmuth liegt in ſeinem Liebesgeplauder, in ſeinen Scherzen! Wie hold und freundlich behandelt er den Schreiber, wie mild und theilnahmvoll gedenkt er ſeiner noch im Kerker; wie bezeichnend iſt ſeine Abfertigung der Briefe, ſeine Abwehr der Bedenklichkeiten Oraniens, ſeine Stellung zur Regentin. Wie hoheitvoll und doch leutſelig begegnet er dem Volk, wie frei und ſicher dem Alba. Und die köſtliche Geſundheit, die ſelbſt noch ſein Daſein im Gefängniß athmet — welcher andere Dichter außer Goethe wäre ſie zu bilden im Stande? Wie heftig äußert ſich der Lebensdrang in dem mit dem ſtampfenden Fuße begleiteten „Keine Rettung", wie ebbt er ſchön in der von den beiden Gedankenſtrichen angedeuteten Pauſe und wie leicht und melodiſch verklingt er in dem wundervollen „Süßes Leben! ſchöne freundliche Gewohnheit des Daſeins und Wirkens! von dir ſoll ich ſcheiden! ſo gelaſſen ſcheiden!" Machte die Liebenswürdigkeit den dramatiſchen Helden, ſo trüge Egmont alle Merkmale der Vollkommenheit. So hat man ihn erſt unabhängig von dem dramatiſchen Organismus zu betrachten, um in ihm das herrlichſte dichteriſche Bild des ſchön-ſinnlichen Mannes und in dieſes Mannes Munde den ſüßen Wohllaut, den feurigen Pulsſchlag der Goetheſchen Rede ſcrupellos bewundern zu können.

Ganz ähnlich verhält es ſich mit den übrigen Charakteren, die in der Oekonomie des Stückes ſammt und ſonders nicht mehr als Epiſoden bedeuten. Selbſt der Herzog von Alba wäre *dramatiſch* vollkommen überflüſſig. Denn er thut im Grunde Nichts weiter, als daß er durch den Contraſt das Weſen des Helden in ein helleres Licht rückt. Seine Sendung, ſoweit ſie die Handlung fördert, iſt ſchon erfüllt, ehe er auftritt. Egmonts Verhaftung iſt bereits beſchloſſen. Es gilt nur noch, ſie in Scene zu ſetzen. Für die *theatraliſche* Wirkung iſt dies zwar inſofern günſtig, als wir, als Mitwiſſer von Albas Plänen und Egmonts gewiſſem Verderben, jedes Wort Albas als bedeutungsvoll empfinden und für den ſorgloſen Helden in Furcht und Mitleid und beſtändiger Spannung über den Ausgang erhalten werden. Wie ein unvermutheter Schuß uns nicht ſo erregt, wie ein erwarteter, deſſen Vorbereitungen wir mit anſahen, ſo wirkt der dramatiſche Schlag

immer stärker, je gewisser wir ihn kommen sehen. Diese Einweihung des Publikums in den dem dramatischen Helden selbst unbekannten Plan der Intrigue ist eins der wichtigsten theatralischen Hülfsmittel und in allen mit der Bühne vertrauten Kreisen ein offenes Geheimniß. Aber dramatisch ist damit für den „hohläugigen Toledaner" Nichts gewonnen.

Den Contrast der beiden Naturen zu verschärfen, haben raffinirende Darsteller dem Alba in seinem Monolog vor Egmonts Ankunft einen häßlichen Zug dadurch gegeben, daß sie nach den Worten „So bist du mit dem einen Fuß im Grab! und so mit beiden!" zum Fenster hinaus dem arglosen Egmont einen freundlich-grinsenden Gruß zunicken. Das wäre theatralisch nicht übel, wenn es dem finsteren Herzog nicht einen Zusatz kleinlicher Tücke gäbe, die sich weder mit seinem geschichtlichen noch dichterischen Bilde verträgt. Nur aus einer so niedrigen Absicht ordinärer Effecthascherei wird auch die (allerdings, wenn man Eckermann trauen darf, auch von Goethe selbst) Schillern zugeschriebene „Nüance" abzuleiten sein, nach welcher Alba in Person vermummt der Urtheilsverkündigung im Kerker beiwohnt. Goethe will dagegen protestirt haben, und der Unfug soll unterblieben sein. Hätte aber Schiller diese Geschmacklosigkeit wirklich gewollt, dann würde er sie in seiner Bearbeitung zweifellos doch deutlich zum Ausdruck gebracht haben. Statt dessen hat er nur auf Grund der Stelle „Tritt kühn hervor, der du das Schwert verhüllt unter dem Mantel trägst", womit doch nur der Scharfrichter gemeint sein kann, unter den bei der Scene gegenwärtigen Personen mit aufgeführt „Ein Vermummter im Hintergrunde", und auf diesen bezügliche Regienotizen hinzugefügt, u. A. nach den Worten „Bringst du den Henker auch mit es zu vollziehen?" den Klammersatz „(Er sieht den Vermummten an, der näher tritt)", und vor der oben citirten Stelle „Tritt kühn hervor" die Bemerkung „(Auf den Vermummten die Augen heftend)". Diezmann, der die Schillersche Bearbeitung 1857 bei Cotta erscheinen ließ, trifft gewiß das Richtige, wenn er in dem Umstande, daß bei der ersten Aufführung der Bearbeitung in Weimar dem Vermummten die Hülle vom Haupt gerissen wurde, worauf sich dieser denn wirklich als Alba entpuppte, nur

einen Einfall des nach Effecten lüsternen Iffland erblickt, der als Egmont gastirte. Aus erklärlicher Nachsicht hätten weder Goethe noch Schiller sich diesem Virtuosenstückchen, das nota bene mit Iffland auch wieder verschwand, widersetzt. Schiller, der in theatralischen Dingen denn doch einem aristokratischeren Geschmacke huldigte, und der derartige aus dem Zusammenhang der Rolle und des Stücks fallende Effecte haßte — man vgl. Egmonts erste Worte an den Ferdinand, der die Möglichkeit von Albas persönlicher Gegenwart geradezu ausschließen —, wollte offenbar durch die Anwesenheit des Henkers, die sich ihm aus dem Goetheschen Text zu motiviren schien, der Verkündigung des Todesurtheils eine stärkere sinnliche Wirkung geben. Dessen konnte man sich von ihm versehen. Auch in der „Stuart" erscheint der Sherif und bewirkt einen ähnlichen Eindruck. Mit dem Alba, wie Goethe ihn gezeichnet, stand sicherlich auch nach seinem Empfinden dessen Anwesenheit im Kerker (in welch' andrer Absicht, als um sich an der Qual seines Opfers zu weiden?) im Widerspruch. Albas Mordsinn ist furchtbar, aber großartig. Er haßt Egmont, er beneidet ihn, der innerlich Ausgebrannte den lebensvollen, feurigen Mann, der Liebelose, Gehaßte und Gefürchtete den von Allen Geliebten, Glücklichen, aber seinen Haß soweit zu verfolgen, wie der Iffländische Vermummte, dazu würde es dem gewaltigen Politiker, dem die Unterjochung eines ganzen Landes obliegt, schon an Zeit fehlen. Wenn sich in Alba und Egmont in erster Linie persönliche Interessen gegenüberständen, dann wäre ein so niedriger Schritt ihm ebenfalls noch zuzutrauen. Der Kampf bewegt sich jedoch auf politischem Gebiet — die spanische Regierung gegen den niederländischen Adel — und die persönliche Antipathie dient nur dazu, ihn individueller zu färben.

Dagegen hat Schiller durch eine interessante Einschaltung der wundervollen Scene des Oranien zu stärkerem sinnlichen Leben verholfen. Diese berühmte Unterhaltung bewegt sich bei Goethe bekanntlich ganz auf dem Gebiet des Hypothetischen. Egmont glaubt nicht an Albas Ankunft, und der ganze Streit der beiden Männer wird durch das „Wenn" abgestumpft. Schiller empfand hier den Mangel der dramatischen Gegenwart, für den ihm die

Herrlichkeit des Dialogs allein keine Entſchädigung zu bieten ſchien. So verfiel er auf den ſinnreichen Gedanken, in der Mitte des Geſprächs nach Oraniens Worten „Die Flamme wüthete dann über unſerem Grabe und das Blut unſerer Feinde flöſſe zum leeren Sühnopfer“ den Schreiber eintreten und die beſtimmte Meldung von Albas Erſcheinen „an den Grenzen von Brabant“ bringen zu laſſen. Nun plötzlich wird Alles aus dem Dämmer der Vermuthungen in das helle Licht der Wirklichkeit gerückt, der Streit verſchärft, die Handlung gefördert, und es braucht in dem Verlauf der Scene dennoch faſt Nichts geändert zu werden. Auch wird Oraniens Charakter nicht verſchoben, im Gegentheil bekommt er durch die raſche Beſtätigung ſeiner Vorausſagung nur eine größere Beſtimmtheit. Er iſt der Mann der kalten, klugen Einſicht, die ſich nicht täuſchen und verblenden läßt, der große Schachſpieler im öffentlichen Leben. Es kümmert ihn nicht, was man von ihm denken mag, wenn er ſich „für Tauſende ſchont“. Er weiß, daß die Männer des Staates nicht einzelne Menſchen ſind. Alles trifft ein, was er prophezeit. „Oranien! Oranien!“ ruft Egmont, als ſich an ihm ſelbſt das Orakel zu ſeinem Staunen und Schrecken erfüllt. Nichts war vergeblich, was er geſagt und gethan. Selbſt die Thräne nicht, die der von aller Sentimentalität entfernte Mann beim Abſchied von dem jüngeren Freunde vergoß. Er wußte, daß er einen Verlorenen beweinte.

Es iſt eigenthümlich, daß von allen Perſonen des Stücks Clärchen die einzig dramatiſche iſt. Die mannweibliche Regentin, der ſchwärmeriſche Ferdinand, die der Paralyſe nahe Werthernatur des Brakenburg intereſſiren uns wie das prächtige Gaunergeſicht des Vanſen, Ruyſum, Buyck, die Bürger nur als Bilder — aber Clärchen, obwohl in ihrer Stellung zur Haupthandlung gleichfalls nur Epiſode, feſſelt uns außerdem noch durch ihre dramatiſche Entwicklung. Durchweg iſt ſie eine wahrhafte Meiſterſchöpfung, deren Anlage und Ausführung Keinem als Goethe gelingen konnte. Sie iſt in ihrer Eigenart nie wiederholt und weder in unſerer noch in einer außerdeutſchen Literatur zum zweiten Male anzutreffen. Vom Gretchen iſt ſie ganz und gar verſchieden.

In dieſer, die ein eben ſo vollkommenes Kunſtgebild iſt, herrſcht das rein Weibliche, die ganz paſſive Hingebung vor; ſie iſt zurückhaltend, verzagt, ſie denkt in all ihrer hingebenden Liebe doch noch an etwas anderes als den Geliebten: ſie ſorgt ſich um ſeine Religion; in ihrer Sehnſucht und im Unglück ſchwärmt ſie, unter ihrem Elend bricht ſie völlig zuſammen, ſie verliert den Verſtand, ihre letzte Zuflucht iſt ihr Glaube. („Dein bin ich, Vater, rette mich.") Clärchen dagegen hat einen knabenhaften, fröhlichen Zug. Sie ſingt das kecke Liedchen mit dem waghalſigen Mädchenwunſche: „O hätt' ich ein Wämslein und Hoſen und Hut." Sie iſt ſinnlicher, offener, ſie kennt Nichts als ihre Liebe und kümmert ſich nicht um die Welt und das Gerede der Leute. Ihre Hingabe drückt ſie nicht nieder, ſie erhebt ſie vielmehr. „Egmonts Geliebte verworfen?" entgegnet ſie ſtolz auf die Vorwürfe der Mutter. Als das Unglück kommt, wird ſie, wie Shakeſpeares Julia, Desdemona, Imogen, durch ihre Liebe ſtark und entſchloſſen. Zur höchſten Erregung ihres Empfindens und Wollens angeſpannt, ruft ſie die Bürger auf offenem Markte zuſammen und plant — ein Weib! — die rettende Empörung, an welche die ſchwachherzigen Gevatter Schneider und Handſchuhmacher nicht zu denken wagen. Als ihre letzte Hoffnung zuſammenbricht, geht ſie gefaßt in den Tod. Hier war ein Charakter, den Schiller, wie die Zeichnung der Bürger, nur bewundern, den er aber ſelbſt nie hätte ſchaffen können. Zu dieſer Kammer des Menſchenherzens fehlte ihm der Schlüſſel. Und ſo geſchickt er in den durch ſeine ſceniſchen Aenderungen nothwendig gewordenen Zuſätzen hie und da die Goetheſche Proſa nachzuahmen weiß, an anderen Stellen bricht doch der ganze Schiller durch, deſſen dichteriſches Wort einem ganz andren Boden als das Goetheſche erwächſt. „Muß ich, das Mädchen, euch erinnern, was ihr dem Vaterlande, was ihr euch ſelber ſchuldig ſeid?" So ſpricht das Goetheſche Clärchen nicht. Schon daß Schiller ſie zweimal „Clara" nennt, giebt ihr eine andere Phyſiognomie. Auf dies und anderes mag ſich denn auch die verhaltene Unzufriedenheit mit Schillers Bearbeitung beziehen, die aus einem Briefe Goethes an Friederike

Unzelmann-Bethmann, die in Berlin das Clärchen zu spielen wünschte, hervorschimmert. In den vom 16. December 1800 aus Jena datirten Schreiben (im sechsten Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft auf Seite 125 mitgetheilt) heißt es mit Bezug auf Schillers Arbeit: „Ich habe einen Augenblick hineingesehen, um zu überlegen, was man etwa zu Gunsten einer Vorstellung noch daran thun könnte; allein ich erschrak über die Arbeit, die man unternehmen müßte, um etwas daraus zu machen, wofür man allenfalls stehen dürfte."

Diese stillen Bedenken des Dichters begreifen sich leicht. Auch Schiller selbst mag sie getheilt haben. War er sich doch des gründlichen Unterschiedes zwischen dem Goetheschen Schaffen und dem seinigen vollkommen bewußt. Seine Poesie neben die Goethes gestellt, mußte — darüber konnte er sich selbst nicht täuschen — diesen Unterschied irgendwie verrathen. An dem rein Poetischen der Dichtung absichtlich zu rütteln, würde ihm auch nie in den Sinn gekommen sein, selbst wenn er es weniger verehrt hätte. Seine Bearbeitung galt zunächst nur dem Theater. Dessen Anforderungen und unmittelbar auch denen des Dramas wollte er das Stück, das Goethe ihm zu diesem Zweck bereitwillig anvertraut hatte, anpassen. Dazu hatte er den einzelnen Scenen das Bildartige zu nehmen und sie in dramatische Bewegung zu bringen. Ueberdies empfahl es sich für ihn, die durch das Stück verstreuten Scenen zusammenzufassen, sobald es ging. Wie er diesen Bedingungen gerecht zu werden verstand, das ist an einer einzelnen wichtigen Aenderung oben gezeigt. Die Umodelung des scenischen Ganzen erfüllte er eben so trefflich, wenn auch, wie es denn bei Theatereinrichtungen zu gehen pflegt, das Poetische hie und da darunter litt. Man wird z. B. das reizende Genrebildchen des Schützenfestes ungern direct mit dem Volksauflauf verbunden sehen, wie das bei Schiller der Fall ist. „Sicherheit und Ruhe! Ordnung und Freiheit!" schließen es so schön ab. Aber Schiller hat als Dramaturg nur Recht, wenn er aus der blos malerischen Introduction eine dramatische machte. Er läßt darum nach den canonischen Hochrufen den Zimmermeister

mit den Worten auftreten „Sagt ich's nicht voraus? Noch vor acht Tagen auf der Zunft sagt' ich, es würde schwere Händel geben;" daran schließt sich nach einigen eingeschobenen Worten der Auftritt des Seifensieders („Garstige Händel! Ueble Händel!"), Vansens Hetzerei, endlich die Dazwischenkunft Egmonts, der auf diese Weise den Vortheil erlangt, schon im ersten Act bedeutungsvoll eingeführt zu werden. Der zweite Act bringt lediglich die Scenen Egmonts mit Richard und Oranien. In den dritten, der mit der Angstscene der Bürger („He, Pst, He, Nachbar, ein Wort") eröffnet wird, sind beide Scenen in Clärchens Hause, leider mit Verlust der beiden Lieder, gebracht. Auch kommen wir um den süß-träumerischen Schluß „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese", da Schiller die schöne Liebesstunde mit dramatischer Grausamkeit durch die Ankunft des Schreibers unterbricht, der Egmont mittheilt, er sei zur Audienz bei Alba befohlen, und ihm zur Flucht räth. Egmont nimmt von der ahnungsvollen Geliebten innigen Abschied. Der vierte Act bringt uns Egmonts Gefangennahme und die Straßenscene, der fünfte Clärchens Tod und Brakenburgs Monolog, endlich ohne Verwandlung die mit dem Monolog „Alter Freund! immer getreuer Schlaf!" eingeleiteten Gefängnißscenen. Die von Schiller mit Recht getadelte opernhafte Erscheinung konnte er nicht gut entfernen, dagegen beseitigte er die Regentin und ihren physiognomielosen Macchiavell, der darum so verfehlt ist, weil er in den beiden langen sprachlich unübertrefflichen Unterredungen mit seiner Gebieterin nicht etwa das Gegenspiel derselben, sondern nur ihr Echo und günstigen Falls der Entbinder ihrer Gedanken ist, so daß Margarethe von Parma im Grunde nur ein riesiges Selbstgespräch hält, das nur aus äußeren Rücksichten, nicht aus inneren, in die Form des Dialogs gekleidet ist.

Wer jemals Gelegenheit hatte, die Schillersche Bearbeitung auf der Bühne zu sehen, ohne sie aus der Druckausgabe zu kennen, der wird vielleicht Anfangs gestutzt und Manches an ihr getadelt haben. Wir sind eben an Goethes „Egmont" ge-

wöhnt, wie er ist, und Allen ist er theuer. Eine nähere Prüfung der Schillerschen Aenderungen giebt ihm aber vom Standpunkt des Dramatikers *fast immer*, von dem des Bühnenschriftstellers *immer* Recht. Eine genaue Vergleichung des Originals mit der Einrichtung gewährt überdies die lehrreichsten Aufschlüsse über die Stellung der beiden Dichter zum Dramatischen und die besonderen Gesetze, denen dieses in der dichterischen Welt unterworfen ist.

Iphigenie auf Tauris.

So lange „Iphigenie auf Tauris“ und „Torquato Tasso“ geschrieben sind, geht durch die Literaturgeschichten und im Munde der Gebildeten die Sage von dem schönen Maß, dem Gleichgewicht, dem griechischen Geist, den diese Schöpfungen athmen. Man vergleicht sie mit Marmorbildern, die in nirgend verwischter Deutlichkeit gemeißelt ein über den Wallungen und Wirnissen der gewöhnlichen Menschenempfindung erhabenes Leben zu führen scheinen. So oft aber ein nachempfindender Mensch den Orest, die Iphigenie, den Tasso laut gelesen, so lange ein Schauspieler diese Rollen gespielt, wird es ihm auch klar geworden sein, daß sich unter der marmornen Form ein Herz regt, dessen Puls, weit entfernt, ruhig Takt zu halten, vielmehr in fieberhafter Heftigkeit zu schlagen vermag; und wäre die Form nicht, die mit ehernen Klammern, in den prachtvollsten, lautersten Versen die Leidenschaft eindämmt — die wahnsinnigen und verzückten Ausbrüche des Orest und des Tasso würden alles Maß überschreiten. Es ist in diesen wundervollen Werken ein seltsamer Widerspruch zu finden, dessen Grund unschwer zu entdecken ist. Goethe war nicht der Mann großer äußerer Begebnisse, die das Lebenselement der Schillerschen Dramen sind. Die zerstückelte Composition des „Götz“ verräth das ebenso deutlich wie die Behandlung des Volkes im „Egmont“, das aus lauter unvergleichlichen einzelnen Köpfen besteht, aber keine große revolutionäre Masse darstellt. Wäre er selbst seiner Natur nach im

Stande gewesen, mit einer großen öffentlichen Bewegung zu gehen, so hätte ihn doch seine amtliche Stellung gehindert, sich so frei und ungebunden, wie er fühlte, zu äußern. Sie legte ihm einen Zwang auf, den er oft unwillig empfand, einmal so sehr, daß er nur durch eine schnelle Abreise, die fast einer Flucht ähnlich sah, sich ins Freie retten konnte. Seine innere Auflehnung gegen die Form dauerte aber nicht allzu lange; zu andern Zeiten empfand er sie wieder als eine Wohlthat, und er gestand sich gern, daß der Mensch nicht geboren sei „frei zu sein". Lange Jahre lebte er in dem Widerspruch der in seinem Innersten kochenden Gluth, die an's Tageslicht drängte, mit der ceremoniösen Etiquette, die als oberstes Gesetz die Beherrschung der Leidenschaften aufstellt. War auch im Herzen alles Bewegung, nach außen hin mußte Ruhe sein, vollkommene sichere Ruhe. Was Wunder, daß bei diesem lange währenden Proceß sich sein Dichterleben immer mehr in sein Inneres zurückzog, daß der Poet und der Minister sich trennten? Was Wunder aber auch, daß diese lange geübte Beherrschung sich auch seinen Kunstwerken mittheilte, daß es in ihrem Herzen glühen und gähren durfte, daß aber ihre Form kalt, gemessen, marmorn wurde? Ja, versteht man es recht, so zeigen sich in der „Iphigenie", im „Tasso", in der „Natürlichen Tochter" sichtbar neben einander der Dichter und der Hofmann Goethe: die freie Leidenschaft und die Beherrschung der Form. Wie wundervoll aber ist dieses Zusammengehen Beider! Dadurch erst, daß die Form sich der Leidenschaft bemächtigt, wird diese schön. Die ästhetische Bändigung erscheint uns zugleich als eine sittliche, und wir fühlen tiefer mit dem Dichter, der es verstanden hat, der kaum zu bezwingenden Kräfte so sicher Herr zu werden. Wie sehr aber die Form auch nothwendig ist, um den großen Eindruck zu erzielen, davon wird sich Jeder überzeugen können, der eine Prosabearbeitung des Iphigenienstoffes mit dem herrlichen Werk vergleicht, das uns jetzt als „Iphigenie auf Tauris" Allen bekannt und theuer ist.

Im August 1786 hatte der Dichter in Karlsbad einem Freundeskreise die „Iphigenie" in der ersten Fassung vorgelesen, die, aus dem Anfang des Jahres 1779 stammend, „nur eine

Skizze" sein sollte, „bei der zu sehen sei, welche Farben man auflege". In der Zeit vom 14. Februar bis zum 28. März war sie niedergeschrieben worden — die erste Aufführung erfolgte in Weimar am 6. April 1779. Diese Iphigenie war durchweg in Prosa geschrieben, jedoch in einer Prosa, die sich, wie Goethe selbst äußerte, „manchmal in einem jambischen Rhythmus verliere". Das ist insofern unrichtig, als sich der jambische Rhythmus darin nicht manchmal, sondern sogar sehr oft findet; und eben dies sein häufiges Auftreten (wovon ja schwächere Spuren auch im „Egmont" wahrnehmbar sind), mochte den Dichter dazu führen, im Frühjahr 1780 den ersten Entwurf in freien Jamben umzuschreiben. In dieser Gestalt gelangte die Dichtung nach Zürich an Lavater, der eine Abschrift davon nahm und dem ihm befreundeten Herzog von Dessau schickte. Zum dritten Male wandte sich Goethe im Jahre 1781 seinem Werke zu, um es zu überarbeiten und ihm „noch mehr Harmonie im Stile zu geben", diesmal in der Niederschrift zur Prosaform zurückkehrend, und in dieser Gestalt (der dritten also, und nicht der ersten, wie das Titelblatt besagt, ist die Dichtung zum ersten Male von Adolf Stahr im Jahre 1839 in Oldenburg nach dem Manuscript der dortigen Großh. Bibliothek (nicht dem einzigen) veröffentlicht worden (im Verlag dieses Buches). Aber auch damit war die Iphigenie noch nicht zur Vollendung gediehen, und wenn Herder dem Dichter den Rath gab, „anstatt taubes Gestein zu klopfen, seine Werkzeuge lieber an die Arbeit zu wenden", so hat Goethe ihn redlich befolgt, denn in den ersten Monaten seiner italienischen Reise, vom September 1786 bis zum Ende des Jahres, in Verona, Vicenza, Padua, Venedig, Rom arbeitete er sich mit seinen eigenen Worten „ganz stumpf daran". Und endlich stand, im Gewande des fünffüßigen Jambus, von der classischen Sonne gereift, das Meisterwerk in fleckenloser Schönheit vor uns. Junge Schwäne im schmutzigen, weißgetupften Kleide — so erscheinen neben ihrer glänzenden Gestalt jetzt die älteren Fassungen, die Prof. Jacob Baechtold mit ihr zusammen in einem einzigen Bande (Freiburg 1888) veröffentlicht hat. Als die letzten Reste der grauen Wirklichkeit von ihr niederfielen, da vollzog sich nur ein nothwendiger, lang

angebahnter künstlerischer Lebensproceß. In reiner Prosa gleich undenkbar wie in der Mischung von Prosa und Poesie ist „Iphigenie auf Tauris“ erst in der Versform geworden, was sie werden konnte und mußte.

Trauen wir doch jetzt unseren Ohren kaum, wenn wir den wunderbaren ersten Monolog in einer der Prosafassungen (ich wähle die dritte) lesen:

„Heraus in eure Schatten, ewig rege Wipfel des heiligen Haines, wie in das Heiligthum der Göttin, der ich diene, tret' ich mit immer neuem Schauer und meine Seele gewöhnt sich nicht hierher. So manche Jahre wohn' ich hier unter euch verborgen und immer bin ich wie im ersten fremd. Denn mein Verlangen steht hinüber nach dem schönen Lande der Griechen, und immer möcht' ich übers Meer hinüber, das Schicksal meiner Vielgeliebten theilen. Weh dem! der fern von Eltern und Geschwistern ein einsames Leben führt, ihn läßt der Gram des schönsten Glückes nicht genießen; ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken nach seines Vaters Wohnung, an eine Stelle, wo die goldene Sonne zum erstenmal den Himmel vor ihm aufschloß, wo die Spiele der Mitgebor'nen die sanften, liebsten Erdenbande knüpften.“

Welch eine Kluft trennt diese Rede von dem Monolog, wie wir ihn jetzt kennen! Und doch sind oft die Linien nur ganz leise verschoben, der Inhalt ist derselbe: der Zauber der Form, der Rhythmus allein wirkt das Wunder des völlig veränderten Eindrucks.

Bald bringt die Entfernung, bald der Zusatz eines einzigen Wortes ähnliche Wirkungen hervor. Ungläubig, ohne den heiligen Schauer, der dem ruhig-großen Wort:

„Vernimm! Ich bin aus Tantalus' Geschlecht“

folgt, hören wir die erste Fassung:

„Ich bin aus Tantals merkwürdigem Geschlecht“,

und aus dem Satz „Dann sagte sie von unserm Vater viel“ hebt sich plötzlich durch den Zusatz:

„Dann sagte sie
Von unserm hohen Vater viel“

das Bild Agamemnons riesengroß heraus. Auch eine der selig-schönsten Stellen der neuen Gestalt erkennt man in der ursprünglichen Fassung kaum wieder:

„Ja große Thaten! Ich weiß die Zeit wohl noch, da wir sie vor uns sahn, wenn wir zusammen auf der Jagd dem Wilde nach durch Berg' und Thäler rannten und unserm Ahnherr gleich mit Keul' und Schwert dem Ungeheuer, so dem Räuber, auf der Spur zu jagen hofften, und dann wir Abends an der weiten See uns aneinander lehnend saßen, und die Welt so weit, so offen vor uns lag; da fuhr wohl manchmal einer nach dem Schwert und unsere künftigen Thaten gingen wie die Sterne unzählbar über unsern Häuptern auf."

Das lautet jetzt:

„Große Thaten? Ja,
Ich weiß die Zeit, da wir sie vor uns sahn.
Wenn wir zusammen oft dem Wilde nach
Durch Berg' und Thäler rannten und dereinst
An Brust und Faust dem hohen Ahnherrn gleich,
Mit Keul' und Schwert dem Ungeheuer so,
Dem Räuber auf der Spur, zu jagen hofften,
Und dann wir Abends an der weiten See,
Uns an einander lehnend ruhig saßen,
Die Wellen bis zu unsern Füßen spielten,
Die Welt so weit, so offen vor uns lag,
Da fuhr wohl Einer manchmal nach dem Schwert,
Und künft'ge Thaten drangen wie die Sterne
Rings um uns her unzählig aus der Nacht."

Bedarf es noch weiterer Zeugnisse? Oder ja: man schlage einmal den umgekehrten Weg ein. Man wandle das ganz vom sanftesten Abendfrieden verklärte Nachtlied des Wanderers „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" im Prosa um. Was bleibt, als ein mehr als simpler Gedanke und eine sehr gewöhnliche Stimmung der Müdigkeit? Und diesem dürftigen „Inhalt" leiht der größte Lyriker der Welt die Magie seiner melodischen Rede, und wir stehen, wie unter dem Eindruck einer großen Offenbarung, ganz im Banne seiner Form und genießen eine Kunst, die allein durch sich die tiefsten Saiten unsres Herzens klingen macht. Mit jenen Worten des Orest steht es nicht viel anders. Und da leugne man noch die Bedeutung der Form und des Verses, auch im Drama, solchen Thatsachen gegenüber!

Für die „Iphigenie", also für einen hellenischen Stoff, der wie dieser fast handlungslos ist, war die klare Form vollends eine unerläßliche Bedingung. Sie dient trefflich dazu, uns von

der schönen Gebundenheit, in der wir uns das griechische Leben auch in den schlimmsten Krisen zu denken gewohnt sind, eine Vorstellung zu geben. Doch ist es Goethen nicht eingefallen, sich künstlich in eine für uns längst vergangene Weltanschauung zu versetzen und aus dieser heraus sein Drama zu schaffen. Was uns am Meisten helleniſch anmuthet, das ist — außer den uns wohlbekannten Namen der Iphigenie, des Orest, des Pylades — Goethe selbst, dessen heller, der Antike verwandter Geist aus jeder Zeile leuchtet, jener Geist, der nicht rastlos „durch entleg'ne Sterne seines Traumes Bild jagte", der sich genügen ließ an der lieblichen Erde, mit ihr empfindend, eins mit ihr.

„Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein
Nach Lebensfreud' und großer That zu jagen."

Im Uebrigen sei man jedoch mit dem Worte „antik" ja vorsichtig! Die Iphigenie in dem Euripidäischen Drama, der Hauptquelle für Goethe, empfindet ganz anders, als die Heldin des modernen Dichters. Jene scheut sich nicht, den König der Taurier, der sie an dem öden Gestade zurückhält und die Gefangenen dem Opfertode weihen will, zu betrügen; sie selbst ist es, die, aus dem Wahnsinn des Bruders Nutzen ziehend, die List ersinnt, mit dem Bilde der Göttin, das durch den fremden mit Blutschuld belasteten Mann befleckt worden sei, an's Ufer zu ziehen, um es „mit frischer Welle zu netzen", in Wahrheit aber, um es auf das bereit liegende Schiff und sich und die Ihrigen in Sicherheit zu bringen. Der Frevel wird entdeckt, Alles droht zusammenzustürzen — und nur ein Maschinengott, diesmal Pallas Athene, ist im Stande, das Stück zum guten Ende zu führen. Von diesem rücksichtslosen Egoismus ihrer griechischen Schwester hat die Goethesche Iphigenie Nichts. Sie scheut, zart und feinfühlend, den Betrug, ja, sie *muß* ihn scheuen, denn Goethe macht ihr die Lüge um so schwerer, als er den Thoas der Barbarensphäre halb entrückt und ihm liebenswerthere Züge verliehen hat, die er bei Euripides entbehrt. Und noch eins kommt hinzu: der Goethesche Thoas *liebt*. Das macht der jungfräulichen Seele das Doppelspiel zwiefach schwer. In tiefer Sorge, mit rührender kindlicher

Klage erwartet sie den Arkas, den ersten, dem sie „mit falschem Wort begegnen soll“.

„O weh der Lüge! Sie befreiet nicht
Wie jedes andre wahr gesproch'ne Wort
Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet
Den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt,
Ein losgedrückter Pfeil, von einem Gotte
Gewendet und versagend, sich zurück
Und trifft den Schützen.“

Und als sie das „falsche Wort“ endlich sprechen soll, vermag sie es doch nicht so, wie sie gewollt und wie ihr der kluge Pylades gerathen. Sie verstrickt sich selbst. Ihre Sorge wird zur Verzweiflung, die Nothwendigkeit scheint sie zur Lüge zwingen zu wollen, und qualvoll schreit sie auf:

„O, daß in meinem Busen nicht zuletzt
Ein Widerwille keime, der Titanen,
Der alten Götter tiefer Haß auf euch,
Olympier, nicht auch die zarte Brust
Mit Geierklauen fasse. Rettet mich,
Und rettet euer Bild in meiner Seele.“

Wie nahe tritt uns diese Iphigenie, die modern, die (man gestatte das Wort) christlich empfindende! Die Griechin, die diese moralischen Scrupel nicht kennt, vermöchte sie es uns so nachhaltig zu ergreifen? Goethe hatte nicht umsonst in Bologna vor dem Bildniß der heiligen Agathe gestanden, der „der Künstler eine gesunde sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Gestalt wohl bemerkt“, fügte er hinzu, „und werde ihr im Geiste meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin Nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte“. Danken wir dem Dichter, der den antiken Stoff dem Bewußtsein, der Empfindung unserer Zeit so nahe gebracht hat, daß wir in die Brust seiner Menschen wie in den Busen eines Freundes schauen. Sie sind Fleisch von unserm Fleisch und Geist von unserm Geist.

Von Anfang an hat das Theater sich der „Iphigenie“ gegenüber schwierig gezeigt. Manche Verkennung seitens seiner Freunde hatte den Dichter verstimmt, und er dachte nicht einmal daran,

das Werk auf die Bühne zu bringen. Schiller aber, sorglich und thätig wie er war, redigirte das Gedicht und brachte es nach fünfzehnjähriger Ruhe am 15. März 1802 zuerst wieder auf die Bretter. Die Bearbeitung konnte nicht glücken. Dem Naturell unseres größten Dramatikers widerstrebte es, daß Alles, was eigentlich Handlung war, hinter den Couliſſen vorging, das Seelenleben dagegen, das „Moraliſche", wie Schiller ſich ausdrückt, „in dem Stück zur Handlung gemacht wurde". Er änderte und fügte hinzu — vergebens, er hatte eben den Schwerpunkt des Dramas nicht gefunden; er hätte es laſſen müſſen, wie es war. Es iſt kein Drama im eigentlichen Sinne und konnte nicht dazu umgewandelt werden. Aeußere Thaten geſchehen in ihm nicht, innen ſpielt ſich Alles ab, dort liegen die Conflicte, der Streit, die Verſöhnung. Es muß genoſſen werden wie ein Gedicht, nicht angeſehen werden wie ein Schauſpiel. Es gehört zu den Werken, die, ſtill geleſen, den reinſten Genuß gewähren. Damit iſt nicht geſagt, daß es ſich gegen alle und jede ſceniſche Darſtellung ſträubt. O nein! Nur muß ſie gewiſſe Bedingungen erfüllen: Der Bühnenraum darf nicht zu groß ſein. Iſt er es, dann kommen wir nicht zur Ruhe und Sammlung. Uns entgehen Worte, Blicke, Mienen; die Schauſpieler ſind gezwungen, mit ſtärkeren Farben zu malen, als es dieſe innerlichſte Poeſie verträgt, denn alles Theatraliſche iſt hier vom ärgſten Uebel. Die Worte wollen von den Darſtellern vollkommen beherrſcht ſein. Ein vom Souffleurkaſten abhängiger Oreſt iſt nicht möglich. Hier iſt Alles zarter Uebergang, kein Sprung, keine Lücke. Endlich müſſen es die Schauſpieler verſtehen, den ſcheinbaren Widerſpruch zwiſchen der Form und dem Inhalt des Gedichtes aufzuheben. Dem Drama ſelbſt entſprechend muß das Aeußere, alſo ihre Geſticulation ſchön und formvoll, ihre Rede dagegen bewegt, je nach der Situation bis zur höchſten Leidenſchaftlichkeit geſteigert ſein. Schwer zu vereinende Dinge! Es iſt denn auch bekannt, daß eine Aufführung der „Iphigenie" für jede Bühne ein Wagniß iſt, das ſelten gelingt. Der Hauptgrund iſt nun freilich der, daß unſere heutigen Schauſpieler weder nach der Seite der großen, mächtigen Leidenſchaft, noch nach der der ſchönen formvollen Spiel-

und Sprechweise ausgebildet sind, daß vielmehr über dem Cultus des Salonstücks, des Lustspiels und der modernsten Wirklichkeitsdramen der tragische Stil verloren gegangen ist und fast nur das Sensationelle noch seine Helden und Heldinnen findet. Sollte man unter den lebenden deutschen Tragödinnen eine vollkommene Iphigenie suchen, so würde man in Verlegenheit gerathen — oder vielleicht nicht, denn es ist keine Wahl möglich, da kaum eine Einzige vorhanden ist. Schauspielerinnen, die der wunderbaren Gestalt nach beiden Seiten hin völlig gerecht werden, giebt es zur Zeit gar nicht Man muß also schon froh sein, wenn nur eine Seite zur Geltung kommt. Eine Künstlerin beispielsweise wie Frau Wolter, die an einer der ersten der deutschen Kunststätten, dem Wiener Hofburgtheater, einen ersten Platz einnimmt, ist als Iphigenie schlechterdings undenkbar. Sie kann aus tiefverwundeter Brust aufschreien und in toller Leidenschaft rasen; das Pathologische ist ihr Element, aber den Affect in großer, vollends in schöner Form wiederzugeben, ist ihr fast völlig versagt. Sobald sie nicht die höchsten Höhen des Empfindens erschwingen kann, wird sie uninteressant oder leicht unmöglich. Sie kann keine Verse sprechen. Ihre Declamation ist einförmig, ohne Klangreiz und oft sinnwidrig. Wer möchte die Monologe des ersten Actes in dieser Manier gesprochen hören? Auch die herbe Jungfräulichkeit dieser heiligen Natur trifft die hinreißende Darstellerin der Wilbrandtschen „Messalina" nicht. Viel näher kommt eine andere, vielfach getadelte und sehr oft mit Recht angegriffene Schauspielerin der Aufgabe: Clara Ziegler, freilich erst nachdem sie das schwelgerische Schönreden früherer Jahre mehr und mehr hat einschränken lernen. Sie deckt mit ihrem unvergleichlichen Organ und der seltenen Musik ihrer Sprache bei Weitem nicht immer den Sinn des Gesprochenen, aber sie ist keineswegs ohne Wärme und Leidenschaftlichkeit, und vor Allem ist nach der Seite des Formellen ihre Gesticulation ebenso ausgebildet wie ihre Sprache. Wie sie jedes Wort gewissermaßen plastisch wiedergiebt, so wahren auch ihre Bewegungen stets Würde und Schönheit; reine und große, nur nicht immer manierfreie Linien geben uns von der Welt der schönen Gesetzmäßigkeit, in deren Geiste, dem

Geiste der Goetheschen Poesie, die Iphigenie empfangen und geboren ist, eine anschauliche Vorstellung. Geht der seelische Inhalt unter dieser Form auch oft verloren — es ist doch wenigstens eine Bedingung der Rolle erfüllt. Tastend und unsicher bewegen sich dagegen auf mittleren Theatern jüngere, unbekanntere Schauspielerinnen zwischen beiden Anforderungen oder ihren Extremen. Die eine hält sich in den dumpfen Regionen des Pathos nicht gern und lange auf und vermag dafür rührend zu bitten, die andere spricht und spielt Alles im Sinne des Monologs, der dem Parzenliede voraufgeht, und verwischt die zarten und weichen Züge in dem jungfräulichen Antlitz. Eine hohe priesterliche Gestalt und die Zartheit der Empfindung, die sich vor der Lüge scheut und in der zweiten Scene mit Pylades von Anmuth ganz und gar überschüttet ist — wie selten finden sich diese und alle anderen Eigenschaften beisammen!

Orest ist trotz der großartigen Wahrheit des seeligen Processes, den er vor unseren Augen durchläuft, doch weder dramatisch noch theatralisch eine sonderlich „dankbare Aufgabe." So lange er bis zu seiner Läuterung auf der Bühne erscheine, kommt ihm nur das trübe Mitleid, das der Kranke erregt, entgegen. Damit die Klage nicht einförmig werde, hat der Schauspieler Alles zu thun, durch die zerrüttete Form die Züge schimmern zu lassen, die den wahren, den geistig freien Orest ausmachen. „Große Thaten". — „Ich schätze den, der tapfer ist und grad". — Ich hör' Ulyssen reden". — „Erinnre mich nicht jener schönen Tage" u. s. w. Der Jüngling, der Freund, der Held, Agamemnons Sohn verleugnet sich auch in der Nacht des Wahnsinns nicht. Erst in dem unvergleichlichen Monolog erreicht der Charakter die Höhe des Theaterspiels. Er bringt die entscheidende Wendung. „Noch einen!" Seine Seele hat von der Lethe getrunken, die, ehe die Vision des langen Zuges seiner Ahnen beginnt, die letzten Störungen des irdischen Wahnsinns schon hinweggespült hat. Selige Ruhe kommt über ihn. Mit verrückter Begeisterung begrüßt er die vor seinem inneren Auge vorüberziehenden hohen Gestalten. Noch ein letzter erlösender Aufschrei:

„Weh mir! Es haben die Uebermächt'gen
Der Heldenbruſt grauſame Qualen
Mit ehernen Ketten feſt angeſchmiedet —"

ein kurzer Uebergang, eine kurze halb noch abweſende Gewöhnung an das neue Licht des Tages („Seid ihr auch ſchon herabgekommen?"), bis die völlige Geneſung aufjubelt in dem wundervollen „Laß mich zum erſten Mal mit freiem Herzen in deinen Armen reine Freude haben". Im letzten Acte iſt er nur noch der junge Griechenheld, ſtolzer, mannhafter, achilleiſcher als ſein feiner und kluger Freund, deſſen Vorbild der vielgewandte Odyſſeus iſt, Pylades, deſſen freundliche, klare, leidenſchaftloſe Stimme in dem Kampf der beweglichen Gefühle um ihn herum wie erfriſchende Kühlung anmuthet: das herzgewinnendſte Ideal des jeden Vortheil erſpähenden Griechen. Sympathiſcher nähert ſich der modernen Empfindung der ſicher und liſtig arbeitende und errettende Verſtand ſelbſt in dem gewaltigen Helden der Homeriſchen Geſänge nicht.

Das ſchöne Maß der Goetheſchen Sprache, ſo ganz den Hellenen des Gedichtes eigen, als könnten ſie nie anders geredet haben, nie anders reden — minder gut deckt es ſich mit der Sphäre der Barbaren, und Scythen ſind weder Thoas noch Arkas. Das Charakteriſtiſche des Stammes, bei dem Diener (der auf der Bühne nicht vordringlich werden, ſondern ſeiner Stellung im Drama gemäß beſcheiden im Hintergrund bleiben muß) gleich Null, tritt in der Rückſichtsloſigkeit, der Verbitterung und Umdüſterung des Thoas zwar zu Zeiten hervor; es bleibt jedoch bei der bloßen Andeutung. Die reine Welt der Leidenſchaften färbt der große Dichter, ſobald er den Gipfel ſeines Wachsthums erreicht hat, nicht mehr mit individuellen Nüancen, die ihm blos zufällig erſchienen ſein mögen. Er ſchildert verſchiedene Charaktere, aber er bildet alle aus demſelben marmornen Stoff. Selten unterſcheidet er ſie in ſeiner claſſiſchen Zeit durch den *Inhalt*, nie durch die *Form* ihres Wortes. Sie reden Alle gleich, ſie ſchöpfen ihre Anſchauungen, ihre Gedanken, ihre Empfindungen Alle aus der nämlichen Quelle. Daß das nicht eigentlich dramatiſch iſt, wird Jeder bemerken, auch ohne daß er die „Iphigenie" *ſieht*. Die

scythischen Schuhe, die rauhen Felle des Thoas und Arkas contrastiren aber vollends eigenthümlich zu ihren Worten. In der Erscheinung barbarisch, sind sie in ihren Worten vollkommen goethisch. Das würde weniger auffallen, wenn alle Personen des Gedichtes Scythen wären — erst durch den Gegensatz zu den Hellenen wirkt es befremdlich. Die Bauern des Tell reden zwar auch nicht wie Schweizer Landleute; das ist auch nicht nöthig. Aber sie schöpfen ihre Worte, ihre Bildersprache aus den Eindrücken, die ihre Umgebung ihnen geben mußte. Sie reden darum doch charakteristisch, aber sie thun es in dem eigenen Gepräge, das ihnen der Schillersche Genius gab, wie jeder wahrhafte Künstler seinen Gestalten sein Siegel aufdrückt. Goethe aber hat selbst das Inhaltliche der Rede zur Charakteristik verschmäht. Er schafft sich seine poetische Sprache aus seiner allereigensten Welt und legt sie dem Thoas wie dem Tasso, der Sanvitale, Eugenie wie dem Herzog in der „Natürlichen Tochter" in den Mund. Es ist eine Diction, die uns die Frage besonders nahe legt, wie weit der dramatische Dichter die Ausdrucksweise seiner Gestalten von der der Wirklichkeit abweichen lassen darf.

Es ist ja einer der geläufigsten Vorwürfe der literarischen und Theaterkritik, die poetische Sprache dieses oder jenes dramatischen Dichters sei „unnatürlich" — und gewiß ist dieser Vorwurf in zahllosen Fällen berechtigt. Nur pflegt er zu unterstellen, die poetische Sprache müsse der Sprache der Wirklichkeit entsprechen — wobei man denn dem Dichter das unklar empfundene Zugeständniß macht, „schöner" und „schwungvoller" reden zu dürfen, als es der Alltagsmensch thut. Diese Unterstellung ist aber so falsch wie möglich. Die poetische Sprache kann zwar auch dasjenige, was ein Mensch in einer bestimmten Situation in Wirklichkeit sagen würde, wiedergeben, aber es hieße alle Poesie tödten, wenn man verlangen wollte, sie solle sich hierbei begnügen. Was ist denn die Sprache des täglichen Lebens? was ist die Sprache alles und jedes Verkehrs, auch des der geistig höchst stehenden Menschen? Ein nothdürftiger Behelf, die Seelen einander zu nähern, der noch nothdürftiger wäre, wenn ihm nicht der Ausdruck des Antlitzes und die Bewegungen zu Hülfe kämen.

Der scharf beobachtende Gerhart Hauptmann hat einmal versucht (in seinem roh-naturalistischen Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang") eine Liebesscene ganz so auf die Bühne zu bringen, wie sie sich in Wirklichkeit zugetragen haben mag — und was ist das Ergebniß? Erröthen, Küsse, Punkte, Gedankenstriche und ein minutenlanges Schweigen, während dessen ein Dichter, ein wirklicher Dichter, in die Gründe des Herzens seiner Menschen hinabgestiegen sein und dem, was er dort geschaut, Ausdruck verliehen haben würde, wie Shakespeare es in „Romeo und Julia" thut. Auch die kostbarste, ausgebildetste Sprache der Wirklichkeit bleibt, wenn man der Seele auf den Grund schauen könnte, immer nur ein Versuch, das innere Leben an die Oberfläche zu fördern. Und wie Wenige wissen dies Instrument zu benutzen. Bei wie Vielen, die die Sprache nicht zu handhaben vermögen, bleibt gerade das Beste ihres Wesens verschlossen! Und selbst diejenigen, die ihren Empfindungen, ihren Gedanken, ihren Vorstellungen den denkbar besten Ausdruck zu geben vermöchten; sind in dem Leben der Wirklichkeit völlig außer Stande, ihre Seelen ganz offen zu legen, und wollten sie es versuchen, so wäre es Ziererei und Geschmacklosigkeit. Wir verständigen uns mit bestimmten, allgemein angenommenen Begriffen, ohne diese in dem Augenblick, wo sie ausgesprochen werden, jedesmal aufs Neue wieder zu zergliedern, und nachzuspüren, welche Bilder, welche Vorstellungen in der Seele des Sprechenden geweckt werden, wenn er dies oder jenes Wort ausspricht. Hier setzt nun gerade die poetische Sprache ein. Nicht umsonst nennt man den Dichter den Herzenskündiger. Nicht, was ein bestimmter Charakter in einem gegebenen Moment wahrscheinlich *gesagt* haben würde, spricht er aus — sondern was bei dem Aussprechen dieses oder jenes Wortes, in der oder der Situation sich in der Seele des Redenden bewegt haben muß. Das ist das Herz, das der Dichter in *seine* Formen gießt.

Die poetische Sprache ist also unendlich viel mehr, als die Sprache der Wirklichkeit. Wo diese nur ein leeres Wort, einen trockenen Begriff setzt, da giebt jene eine blühende Vorstellungsreihe; wenn jene uns gewissermaßen den Fruchtkern reicht und uns damit abspeisen will, so giebt diese uns den in dem Kerne

verborgen schlummernden Baum mit allen seinen Blättern und Früchten. Es bedarf gar keiner besonderen Ausführung, daß, um ein berühmtes Beispiel zu nennen, Macbeth der Gattin seinen Vorsatz, den Banquo ermorden zu lassen, in dem Leben der Wirklichkeit nun und nimmer in der Weise mitgetheilt haben könnte, wie er es im Drama thut:

„Denn eh' die Fledermaus
Den klösterlichen Flug beendet, eh'
Noch auf den Ruf der bleichen Hekate
Der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
Das gähnende Geläut der Nacht vollendet,
Wird eine That furchtbarer Art gethan sein".

So *spricht* im Alltagsleben selbst der phantasievollste Mensch nicht. Darauf kommt es aber auch nicht an. Entscheidend ist nur, ob in der Seele Macbeths die vom Dichter wiedergegebenen Vorstellungen rege sein konnten und mußten. Und diese Frage wird Niemand verneinen. „In der Dämmerstunde wird Banquo im Park ermordet" — diese dürre Thatsache erscheint vor der Seele des jede Situation stets lebhaft mit hallucinatorischer Phantasie bis ins Einzelne anschauenden Macbeth in ihrer eigenartigen geheimnißvollen Umgebung. Der Begriff der Dämmerung weckt ihm bestimmte Vorstellungen, die wiederum der Scenerie, in der die Unthat begangen wird, auf das Vollkommenste entsprechen. Und wie in diesem Falle, so ist in allen anderen, in denen ein echter Poet und ein echter Dramatiker redet, die poetische Redeweise ein stetes *Entfalten* der Begriffe zu Leben, Anschauung und Empfindung. Der Dichter löst seinen Geschöpfen die Zunge; nicht, was sie im gewöhnlichen Leben *gesagt* haben würden, sondern was sie *empfunden* haben würden, spricht er aus.

Es versteht sich dabei von selbst, daß jeder große Dichter diese Entfaltung des Begriffs stets in der Weise vornehmen wird, wie sie dem Naturell der redenden Person, ihrer Bildungssphäre, ihrer Nationalität, ihrer augenblicklichen Stimmung, kurz der Summe aller zu berücksichtigenden individuellen Bedingungen entspricht. So läßt sich beispielsweise aus dem Worte und Begriffe „Nacht" eine Fülle verschiedenartiger Vorstellungen entwickeln. *Macbeth* entfaltet sie so:

„Auf der einen Erdenhälfte
Scheint die Natur nun todt und böse Träume
Erschrecken den verhüllten Schlaf. Nun opfert
Die Hexenzunft der bleichen Hekate,
Der hag're Mord, von seinem heul'nden Wächter,
Dem Wolfe aufgeschreckt, schleicht geisterhaft
Mit dem Tarquiniusschritt der Unthat zu".

Das ist nicht die Sprache der Wirklichkeit, aber es ist mehr: es ist die Sprache der Natur, der künstlerisch entfalteten und geordneten Natur. Solche Bilder mußten durch die Seele des phantastischen Helden ziehen, der sich eben anschickt, seinem königlichen Herrn, seinem Gast, den Dolch in die Brust zu stoßen. Die Hexen, die ihm geweissagt haben! die Hekate, die die Oberste der Hexen ist! der Mord, den zu begehen er sich anschickt! der leise Schritt des Verbrechers über die ausgestreuten Binsen, damit das Opfer sein Nahen nicht spüre! So mußte das böse Gewissen, so mußte Macbeth reden, und nur er konnte so reden.

Denn wie anders redet bei demselben großen Dichter Hamlet die Nacht an:

„Nun ist die wahre Spükezeit der Nacht,
Wo Grüfte gähnen."

Wie wunderbar! Das trifft den einen großen dunklen Schatten, der sich vor alle Gedanken, alle Entschlüsse Hamlets stellt: den Tod und die geisterhafte Wiederkehr seines Vaters. Wenn er der Nacht auch nur gedenkt, sieht er im Geiste ein Grab, das sich geöffnet und seinen Raub zurückgegeben. An diese Stätte seines geheimsten Lebens drang Shakespeare, und was er dort gefunden, das hob er an's Tageslicht und lieh ihm seine Zunge.

Ganz anders wieder die Eidgenossen im „Tell":

„So müssen wir auf unserm eignen Erb
Und väterlichen Boden uns verstohlen
Zusammenschleichen wie die Mörder thun
Und bei der Nacht, die ihren schwarzen Mantel
Nur dem Verbrechen und der sonnenscheuen
Verschwörung leihet, unser gutes Recht
Uns holen, das doch lauter ist und klar
Gleichwie der glanzvoll offne Schooß des Tages".

Der träumeriſche, verliebte „Prinz von Homburg“ aber ſagt:

„Und da die Nacht ſo lieblich mich umfing
Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz duftend,
Ach! wie den Bräut'gam eine Perſerbraut u. ſ. w.“

Der alte Thibaut in der „Jungfrau von Orléans“:

„Und in der Schreckensſtunde, wo der Menſch
Sich gern vertraulich an den Menſchen ſchließt,
Schleicht ſie gleich dem einſiedleriſchen Vogel
Hinaus ins graulich düſt're Geiſterreich
Der Nacht, tritt auf den Kreuzweg hin und pflegt
Geheime Zwieſprach mit der Luft des Berges“.

Man verwechsle einmal die Vorſtellungen in den angeführten Beiſpielen, um das Princip, aus welchem heraus der ſchaffende Genius dieſe Entfaltung vornimmt, recht lebhaft zu fühlen. Man denke, die Eidgenoſſen ſollten die Nacht wie der Prinz von Homburg als eine von Wohlgeruch duftende Perſerbraut anſchauen, der Prinz von Homburg die Vorſtellung des Macbeth, Hamlet die der Schweizer haben. Was bei dem Einen natürlich iſt, würde bei dem Anderen unnatürlich ſein — nicht, weil die betreffenden Worte im Leben der Wirklichkeit nicht angewandt worden wären, ſondern weil der dem Einen angemeſſene Empfindungskreis für den Anderen eine Unmöglichkeit iſt. Alle dieſe Beiſpiele ſind Muſter echt poetiſch-dramatiſcher Sprache. Und es ſpricht nicht für den „naturaliſtiſchen“ Dichter, wenn in Hauptmanns „Hannele“ die Engel, die keine weſenhafte Exiſtenz für ſich haben, ſondern lediglich Reflexbilder der Seele des armen mißhandelten Kindes, Hanneles Traumbilder, ſind — wenn dieſe Engel in Verſen reden, die weder der Form noch dem Inhalt nach in der Seele eines vierzehnjährigen Proletarierkindes entſtehen konnten. Es iſt gerade ſo falſch wie die Erſcheinung des ſchwarzbeflügelten Todesengels mit dem ſchwarzumflorten Cherubsſchwert — eine Vorſtellung, die in Hanneles Phantaſieen undenkbar iſt. Denn welcher äußere Eindruck im Leben hätte ſie dort erzeugt? Ein echter Dramatiker und Poet, auch wenn er nicht auf den Naturalismus eingeſchworen iſt, hätte das beſſer, wahrer gemacht.

Um nun den Werth der mitgetheilten dichterischen Dramencitate noch deutlicher zu machen, seien sie mit einem Beispiel crassester Prosa contrastirt, jener Anrede des Pyramus an die Nacht aus dem prächtigen Rüpelstück des „Sommernachtstraums". Der Mime in dieser classischen Dilettantenkomödie declamirt bekanntlich:

„O Nacht von schwarzer Farb', o grimmerfüllte Nacht!
O Nacht, die immer ist, sobald der Tag vorbei,
O Nacht! o Nacht! o Nacht! ach, ach, ach, Himmel ach!"

Das ist die echte Dürre, die mit einem Begriff Nichts anzufangen weiß, die Nichts aus ihm zu entfalten vermag. Das ist das unschätzbare Exempel poesieloser Sprache im Drama, uns von dem großen Dichter wie zur Belehrung beschеert, worin denn eigentlich die Bedeutung der „bilderreichen" Sprache besteht, in deren Anwendung er, den man so oft in der Absicht der Lobpreisung, aber in ganz mißverständlichem Sinne einen „realistischen" Dichter nennt, weiter geht als irgend einer unserer großen Dramatiker.

Der Natur der Sache nach ist die poetische Sprache im Drama wie alle künstlerische Darstellung das Product eines Vertrags zwischen dem Gegenstand und der Persönlichkeit des Dichters. Man könnte sich einen Realismus denken, der so weit ginge, daß der Dramatiker der ihm eigenen Ausdrucksweise völlig entsagte und seine Geschöpfe *ganz* so sprechen ließe, wie sie in Wirklichkeit reden. Andererseits könnte man einen Idealismus der Sprache construiren, der ganz und gar davon absähe, wie die dargestellten Personen im Leben reden oder auch nur empfinden müßten, und der einen Jeden, König oder Bedienten, Griechen oder Barbaren in einer gleichmäßig gesteigerten Redeweise sich äußern ließe. Beides sind Extreme, die ungemischt kaum je vorkommen, selbst in dem naturalistischen Drama der Neueren nicht, und die auf den Verderb der dramatischen Poesie hinauslaufen würden: bei dem ersteren ginge insbesondere unter völliger Lähmung der Phantasie des Dramatikers alles Poetische, bei dem letzteren alles Dramatische verloren. Wohl aber finden sich die beiden Gegensätze mit Einschränkungen in der dramatischen Literatur überall. Man

ſtelle nur den Tragödien des Racine und Corneille ein Drama der Neueſten, etwa die „Weber“ gegenüber. Es iſt bei der Zwieſpältigkeit der poetiſchen Sprache im Drama, die darin wurzelt, daß eine beſtimmte dramatiſche Perſon, aber doch durch den Mund des Dichters redet, ganz natürlich, daß der eine Poet mehr auf die dem dargeſtellten Charakter eigenthümlich zukommende Ausdrucksweiſe Bedacht nimmt, während der Andere mehr ſich ſelbſt ausſpricht. Bei dem Einen redet das dramatiſche Geſchöpf mehr als der Dichter, bei dem Anderen mehr der Dichter als das dramatiſche Geſchöpf. Der Eine charakteriſirt, der Andere ſtiliſirt in der Sprache. Die Geſtalten des „Götz von Berlichingen“ reden charakteriſtiſch, die der „Iphigenie“ und des „Taſſo“ ſtilvoll. Shakeſpeare charakteriſirt, Schiller ſtiliſirt mehr. Man kann durch perſönliche Sympathieen ſich zu dieſer oder jener Behandlungsweiſe ſtärker hingezogen fühlen, ebenſo wie man der Manier der holländiſchen Maler vor der der Italiener den Vorzug geben mag oder umgekehrt, aber man ſollte ſich wohl hüten, über einen dieſer nothwendigen Gegenſätze, die in der Geſchichte der Kunſt von Anfang an beſtanden haben und beſtehen werden, und die beide an ſich gleich erklärbar und berechtigt ſind, wenn auch immer die gerade herrſchende Geſchmacksrichtung einen oder den andern als das einzig erſtrebenswerthe Ideal hinſtellen wird, kurzweg den Stab zu brechen. Wollte man lediglich der realiſtiſchen, charakteriſirenden Ausdrucksweiſe das Wort reden — wo bliebe dann ein Werk wie Goethes „Iphigenie“? Gerade dann, wenn man vor einer ſolchen Frage ſteht, ſollte man ſich die andere vorlegen, ob das von einer dramatiſchen Perſon Ausgeſprochene von ihr empfunden, in den vom Dichter ausgedrückten Vorſtellungen empfunden ſein kann. Das iſt allein entſcheidend, und es fällt nicht ſonderlich ins Gewicht, ob dieſe Empfindung nun auch genau mit denjenigen Worten und innerhalb derjenigen Anſchauungen, die die dramatiſche Perſon im wirklichen Leben beherrſcht, zum Ausdruck gelangt oder nicht. Freilich giebt es auch hier eine Grenze, und man hat ſelbſtverſtändlich das Recht, die Probe anzuſtellen, wann der Ausdruck, gehöre er nun mehr dem dramatiſchen Geſchöpf oder ſeinem Schöpfer, dem Dichter, anfängt un-

natürlich und damit auch undramatisch zu werden. Ein Grönländer kann keine Bilder gebrauchen, die der Tropenwelt entnommen sind, ein Aethiopier sich nicht in Vorstellungen ergehen, die den Steppen und den Schneefeldern Rußlands entstammen. Und zu Allem kann eine poetische Wendung, auch wenn sie an und für sich, im Munde des Sprechers möglich ist, durch die bestimmte dramatische Situation und in dieser zur Unmöglichkeit werden. Man wird demnach fragen dürfen: erstens, ist der inhaltliche Kern dessen, was der dramatische Charakter ausspricht, ein derartiger, daß er der Situation und dem Charakter angemessen ist? zweitens, ist, wenn dies der Fall ist, der Kern richtig entwickelt, ist dem Inhalt der entsprechende poetische Ausdruck verliehen? Ist man diese beiden Fragen zu verneinen gezwungen, dann haben wir entweder einen undramatischen rednerischen Auswuchs, eine uncharakteristische Bildersprache, oder ein schiefes Bild.

In Shakespeares „König Johann" macht der König von Frankreich in der großen Klagescene der Constanze über deren aufgelöste Haare folgende Bemerkung:

„O welche Liebe
Seh' ich in ihres Haares schöner Fülle.
Wo nur ein Silbertropfen sie benetzt,
Da kleben tausend fadendünne Freunde
Sich an den Tropfen in gesell'gem Gram,
Wie treue unzertrennliche Gemüther,
Die fest im Mißgeschick zusammen halten".

Dies ist, trotz Allem, und obschon der Vergleich für sich betrachtet ganz wohl möglich ist, doch Nichts als eine schönrednerische Spielerei, die weder durch den Charakter noch durch die Situation begreiflich gemacht ist, der vielmehr Charakter und Situation lebhaft widersprechen. Der König, der die Verzweifelnde trösten will, würde durch solche Nebenbetrachtungen ihren großen Schmerz geradezu verhöhnen. Ganz abgesehen davon, daß der Vergleich selbst übertrieben künstlich ist, hat man also hier eine Sprachwendung, die auf ihren inhaltlichen Kern zurückgeführt, in einer besonderen Situation die dramatische Ungehörigkeit desselben darthut.

Anders steht es mit mit einem der mächtigen Ausbrüche der Constanze in derselben Scene:

„O Tod, o liebenswerther, holder Tod,
Balsamischer Gestank, gesunde Fäulniß!
Steig' auf vom Lager immerwähr'nder Nacht,
Du Haß und Schrecken aller Glücklichen,
Und küssen will ich dein graunhaft Gebein,
An deine leeren Brau'n die Augen drücken.
Um meine Finger deine Würmer ringeln,
Mit eklem Staub dies Thor des Odems stopfen
Und ein verwesend Scheusal sein wie du.
Komm, grins' mich an, ich will's für Lächeln halten
Und als dein Weib dich küssen — komm zu mir,
Liebling des Elends!"

Hier ist aus dem Begriff des Todes eine Vorstellung entwickelt, die für den gegebenen Fall schwerlich taugt, ganz abgesehen davon, daß sie widerwärtig ist. Oder ist es denkbar, daß eine Frau, die sich den Tod wünscht, sich diesen in der ekelhaftesten Gestalt ausmalt, daß sie sich, anstatt die Ruhe, die er ihr bringen soll, zu begrüßen, vielmehr die Verwesung, die ihm folgt, mit einer Art von Wollust ausmalt und die Erlösung gerade in dieser Gestalt willkommen heißt? ist es denkbar, selbst wenn der Geist dieser Frau bis aufs Aeußerste erregt ist? Ja, man darf wohl noch einen Schritt weiter gehen: giebt es überhaupt einen Menschen, der, wenn er nicht ein moralisches oder physisches Ungeheuer ist, in einer solchen Vorstellung zu schwelgen vermag? Die Irrung liegt hier also darin, daß der inhaltliche Kern (die Sehnsucht nach dem Tode) einen ungehörigen Ausdruck gefunden hat.

Endlich ist natürlich noch der Fall denkbar, daß der Dichter durch sein dramatisches Geschöpf eine Sprache redet oder ein Bild gebraucht, das überhaupt unmöglich ist und bei dem man nicht erst nöthig hat, nach dem inhaltlichen Kern zu suchen. Wenn die Königin in „Richard dem Zweiten" einen Unglücksboten anredet:

„O Green, du bist Wehmutter meines Grams,
Und Bolingbroke ist meines Kummers Sohn",

so giebt das ein so heillos verwirrtes Bild, daß keine Deutungs-

kunst es aufzulösen vermöchte. Ein Mann als Wehmutter — Bolingbroke, der Stifter des Unheils, als der Sohn des Kummers der Königin, während er doch vielmehr sein Vater sein müßte — und wer ist die Gebärerin, die Mutter dieses Sohnes? die Königin? oder wohl gar, wie ich fürchte, der Kummer — oder ist dieser als sein Erzeuger und nicht als Weib gedacht? Da hilft nichts. Hier trifft alle Schuld den großen Dichter, der seine Gestalten Dinge sagen läßt, die nie, in keiner Situation und von keinem Charakter möglich sind.

Es leuchtet wohl ein, daß, wenn die poetische Sprache wiedergiebt, was die dramatische Person empfindet, alle großen Dichter in solchen Fällen, in welchen die Empfindung ganz zurücktritt, auch nicht den mindesten Versuch zu einer poetischen Entfaltung machen, sondern ganz schlicht und sachlich reden. Ein Schlachtbericht, ein Plaidoyer, eine diplomatische Unterredung vertragen keine Bildersprache Nur der poetische Phraseur würde sie hier zur Ungunst anwenden. Es ist darum kein Widerspruch im Stil, sondern es ist die höchste dichterische Einsicht und Einheit, wenn der sonst so farbenprächtige Schiller in den großen Dialogen des Wallenstein und Wrangel, des Burleigh und der Maria Stuart wie im ersten Theil der Erzählung des Stauffacher auf dem Rütli die einfachste schmuckloseste Sprache redet, die in diesem Falle die einzig charakteristische und wahre ist. Auch die große Erzählung des Beaumarchais im „Clavigo", bei der Goethe sich so eng an den französischen Autor anschloß, ist vielleicht gerade darum eins von vielen guten Beispielen geworden.

Daß diese Untersuchungen sich auf dem richtigen Wege befinden, ist mir, je länger ich ihnen habe nachgehen können, nur immer klarer geworden. Mich persönlich haben sie niemals im Stich gelassen, und ich glaube, daß sie, verständig gehandhabt, geeignet sind, die Frage, ob die poetische Redeweise einer dramatischen Person „natürlich" sei, zu einer zufrieden stellenden Beantwortung zu führen. Auch ist es mir erfreulich gewesen zu sehen, daß sie fast von allen Beurtheilern anerkannt und in die meisten seit dem ersten Erscheinen dieses Buches veröffentlichten ästhetischen Schriften, die sich mit Dichtkunst und Drama be-

ſchäftigen, übergegangen ſind. Sie erwachſen organiſch aus dem Weſen des Künſtleriſchen und der Kunſt, aller Kunſt, die von Urbeginn nichts anderes gethan, als daß ſie die Wirklichkeit in der Eſſe des Künſtlers umgeſchmelzt, geläutert und in die Formen gegoſſen hat, die er, der Künſtler geſchaffen und beherrſcht. Was aber hätte dieſer Proceß für einen Sinn, wenn er nicht zum Gewinn und zur Freude der Welt geſchähe?

Torquato Taſſo.

In noch höherem Grade als Goethes „Iphigenie“ widerlegt der „Taſſo“ den thörichten Glauben an die marmorne, zum höchſten ruhigen Menſchheitsideal verklärte Schönheit dieſer Gebilde. Sie leben alle in der eigenen Begrenzung und Färbung ihres Denkens und ihrer Gefühle ein ſehr reales Leben, dieſe in dem peinlich engen Bann ihrer Hofetiquette befangen, jener in der Schrankenloſigkeit ſeiner Empfindung alle Grenzen mißachtend, die die Geſundheit des Lebens bezirken, die Geſchichte und Sitte vielverſchlungen gezogen und geheiligt haben. In noch höherem Grade als die „Iphigenie“ zeigt aber auch der „Taſſo“, faſt ſymboliſch in der endlichen Vereinigung der beiden feindlichen Pole des Stückes, den Bund der ungebändigten Willkür des dichteriſchen Herzens mit der ſtrengen Zucht der Hofſitte, das Zurückdämmen der leidenſchaftlichen Gluth in den Zwang der ſchönen Form. Die goldne Lehre, die ſich uns am Ausgang jener Vereinigung erſchließt, bringt uns das ganze Drama verborgen in jedem Satz vom Anfaug bis zum Schluß entgegen: nur in der Verſchmelzung des Form- und Maßvollen mit dem Leidenſchaftlichen liegt das Heil des Menſchen, liegt der Zauber und der Idealismus des Stückes. Aeußerte ſich die brennende Eigenwelt des Taſſo ohne den Zwang der Sitte, ſie vermöchte nur andere Sphären in ihr Verderben zu ziehen, zu verletzen und zu zerſtören; fehlte dem jeden Augenblick überkochenden und oft ſo qualvoll ängſtigenden Inhalt des Stückes das reine Material

der edelsten Verse, der schöne Abglanz der hellsten und obersten Regionen des Goetheschen Geistes, so würde er nur aufregend, nicht aber läuternd wirken, und vielleicht erschiene uns häßlich und unerträglich, was so, wie wir es sehen, von der Grazie gebändigt selbst in den Momenten des Grauens noch schön erscheint. Minder schwierig als in der „Iphigenie" bietet doch auch hier dieser Zwiespalt dem Schauspieler eine dornenreiche Aufgabe. Gestattet auch das Leben am Hofe der Este eine größere Freiheit der Bewegung als die Antike, so würde doch eine dem Inhalt des Dramas allzu „wirklich" folgende Darstellung den von Goethe selbst gezogenen heiligen Hort der Form wieder durchbrechen und den Zuschauer als dem Genius des Dichters fremd anmuthen. Auch hier ist ein Compromiß des leidenschaftlichsten Vortrags (im Munde des Tasso natürlich) mit der Schönheit der Bewegungen zu schließen, auch hier werden die Uebrigen, die Prinzessin und die Sanvitale, der Fürst und Antonio, bedacht sein müssen, den realistischen Inhalt ihrer Worte, ihrer Charaktere möglichst ohne Verletzung des tonischen Wohlklangs, der Reinheit des Vortrags, der Gefälligkeit und Schönheit der Bewegung zu geben. Man muß fühlen, welch ein Geist sich in diesem Werke selbst zur Meisterschaft erzogen. Die Aufgabe ist nicht leicht und kaum deutlicher zu bezeichnen, aber sie ist für feingestimmte Naturen (und diese dürfen sich überhaupt nur an eine Darstellung des „Tasso" wagen) nicht unlösbar.

Schwieriger noch, und leider fast unüberwindlich ist ein anderer Widerspruch im Stücke, leider kein Vorzug, sondern ein schwerer Fehler des in so mancher Beziehung unvergleichlich herrlichen Werkes.

Der erste Entwurf des „Tasso" entstand bekanntlich schon im Jahre 1780. Fortgeführt wurde er, zweifellos unter Beibehaltung von Einzelheiten der ersten Fassung, deren Ausführung (in Prosa) mit höchster Wahrscheinlichkeit über die beiden ersten Akte nicht hinausgekommen war, im Jahre 1787 (in Italien), vollendet nach langsamem Vorrücken im Juli 1789 in Weimar. Wie Goethe dabei zu Werke gegangen, was er beibehalten, was zerstört, das bleibt trotz zahlreicher Aeußerungen in seinen Briefen doch fast ganz im Dunkeln. Bald nennt er (am 30. März 1787) die

beiden ersten Akte des alten Prosa-Tasso „ungefähr den gegenwärtigen gleich“ und es scheint dann, als wäre das Umschmelzen in die rhythmische Form die wesentlichste Neuerung gewesen. Bald (am 2. Februar 1788) heißt es wieder „Tasso muß umgearbeitet werden; was da steht, ist zu nichts zu brauchen; ich kann weder so endigen noch Alles wegwerfen“ — also ein *späteres*, und wie sich aus dem Gewordenen ergiebt, viel bedeutsameres Selbstzeugniß. Gewiß ist nur, daß Goethe mit der Bezwingung des Stoffes keine leichte Arbeit zu bewältigen hatte — aber über den Charakter der ersten Fassung (des Fragments) und sein Verhältniß zu der endgültigen Gestalt hat uns auch Kuno Fischer (Torquato Tasso, 1890) nur geistreiche Conjecturen, aber kein einziges wirklich belangreiches geschichtliches Document zu geben vermocht. Denn daß Goethe zu Tassos Gegner in seiner Dichtung Anfangs den Battista Pigna gewählt, Staatssecretär des Fürsten und Poet dazu, später den Antonio Montecatino, der die gleiche Stellung am Hofe bekleidete ohne zugleich auch nach dem dichterischen Lorbeer zu geizen — dieser Tausch kann lediglich in der Goethe später erst bekannt gewordenen Thatsache seinen Grund haben, daß Pigna schon gestorben war (1575), als Tasso noch auf dem Gipfel seines Ruhmes stand. Die feinen Untersuchungen dagegen, die Eduard Scheidemantel in seiner Arbeit „Zur Entstehungsgeschichte von Goethes Torquato Tasso“ in einer wissenschaftlichen Beilage des Wilhelm-Ernst-Gymnasiums in Weimar (1896) niedergelegt, befassen sich mit der Datirung der einzelnen Partien des *neuen* „Tasso“. Die Entscheidung der Hauptfrage bleibt also fast ganz dem *aesthetischen* Urtheil anheimgegeben. *Sein* Spruch wird uns die Wege weisen und uns Schlüsse auf das Verhältniß der Prosa-Akte von 1780 zu der Jambendichtung zu ziehen verstatten. Und da drängt sich uns eins sofort auf: Goethe mühte sich mit dem Werk darum so unsäglich, weil er trotz seiner eigenen Bedenken von dem ersten Plan beibehalten wollte, was sich mit dem zweiten schicklich gar nicht verbinden ließ, was also besser ganz verworfen wäre. Die Folge war denn auch, nicht nur eine brüchige Composition, sondern ein vollständiges Auseinanderfallen des Dramas in zwei nicht zu ver-

bindende Theile, deren erster sich aus dem ersten und zweiten, deren anderer sich aus den drei letzten Acten zusammensetzt. Wohl läßt sich aus ihnen zur Noth zu einem in sich nicht widerspruchsvollen Bilde zusammenfügen, was die Anfangs so wunderbar poetische, im Verlauf so unvergleichlich wahre und bis in die feinsten Détails ausgeführte Charakteristik des Helden ausmacht — aber die Stellung des Dichters zum Thema erscheint mit dem dritten Act doch leider so völlig verändert, daß von einem einheitlichen Plan keine Rede sein kann. Und wenn Goethe meinte, man werde dem Stück die Arbeit, die es gekostet, nicht ansehen, dann irrte er sich. Anfang und Ende wollten eben kein Ganzes geben. Und wenn es auch eine psychologisch und dichterisch nichts bedeutende Kleinigkeit ist, daß die Prinzessin nach dem Inhalt der ersten Acte in Belriguardo bleiben, Antonio aber mit dem Herzog sogleich wieder gehen soll, während im Schlußact die Prinzessin geht und Antonio zurückbleibt, so weist sie doch sehr deutlich auf die verschiedenen Voraussetzungen der beiden Theile. Nur schlecht verdeckte der Dichter diesen Widerspruch später durch die vierzehn Schlußzeilen der ersten Scene des fünften Actes.

Das Hauptübel aber sitzt tiefer. Der Tasso der ersten Acte ist die edelste, schönste Verkörperung des dichterischen Genius, durch Qualen zum Leben durchgedrungen, von den Schatten vergangener Leiden leise umnachtet; alles Besondere zum Allgemeinen erweiternd, das Irdischeste verklärend; von mimosenhaft feiner Empfindung, bei jeder rauhen Berührung leicht in sich zurückweichend, aber feurig zur That entschlossen, sobald das Zuwarten und gelassene Sich-Gedulden „unedel“ wäre; stolz und selbstbewußt auf seinen Werth deutend, wenn ihm Anerkennung schnöde versagt wird, aber in wahrster Bescheidenheit nur auf den Gott hinweisend, „der ihm zu sagen gab, was er leidet,“ wenn ihm die Gerechtigkeit ein freundliches Wort des Beifalls zollt. Im tiefsten Grunde sittlich übt er sich „insgeheim in jedem Guten“ und findet in seinem Herzen einen zuverlässigeren Führer zum Rechten als in den verblaßten Gesetzestafeln einer angezwungenen Moral. Nur das Hinübertragen zuerst im dritten Acte erwähnter

kleiner und faſt kleinlicher Züge in den Taſſo der erſten Acte, oder ein vollſtändiges Verkennen des ſchönen und wahren Dichterbildes der erſten Hälfte und eine trockene, ſchwungloſe, neidiſche Geſinnung könnten dazu führen, ihm in der Stellung, die er zu dem meiſternden Antonio einnimmt, Unrecht zu geben. Die beiden Frauen haben ihm, jede nach ihrer Weiſe, eine ſchwärmeriſche Verehrung und Neigung zugewandt, der edle, kluge und gebildete Fürſt zeichnet ihn glänzend aus. Was dieſe drei freundlichen Behüter und Pfleger ſeines Ruhms zu ſeiner Charakteriſtik in der zweiten Scene des erſten Actes anführen, kennzeichnet zwar vortrefflich die überfeine Nervoſität ſeiner Natur, aber es enthält noch Nichts, was Taſſo dem Antonio oder Anderen in ſittlicher Beziehung unterlegen erſcheinen ließe. Daß er von den Weibern verhätſchelt wird (der Ausdruck iſt faſt zu niedrig für Taſſos adeliges Verhalten der Prinzeſſin und der Sanvitale gegenüber), iſt Schuld ſeiner Umgebung, nicht aber die ſeine; daß er die Einſamkeit mehr als die Geſellſchaft ſucht, iſt ein Gebot ſeines Schaffensdranges, der die Zerſtreuung meiden *muß*; daß er ſich bei der Vollendung ſeines Werkes nicht genug thun kann, ehrt den mit ſich ſelbſt nie zufriedenen Dichter. Sein Mißtrauen in Andere iſt wohl nur der Rückſchlag des allzugroßen Vertrauens der Sanguiniker, das er auch im Laufe des Dramas wiederholt leidenſchaftlich bethätigt, um ſofort wieder und erbitterter als ſonſt in das Gegentheil zurückzufallen. Ein krankhafter Zug wie dieſer verlangt eine ernſte, liebevolle Sorge und Heilung. Der Fürſt kennt die rechten Wege dazu und hofft, die „Schuld des *rauhen* Arztes“ nie auf ſich zu laden, durch die Antonio ſpäter, das ſchöne Einvernehmen trübend, ſich ſo ſchwer an Taſſo vergeht. Geradezu erhaben und in ſchönſtem Sinne liebenswürdig faßt er ſich aber in der Scene der Krönung. Es mag eine augenblickliche Uebertreibung ſein, wenn er die Hinweiſe auf den „Beifall jedes Guten“ und den „allgemeinen Ruhm“ mit den Worten erwidert:

„Mir iſt an dieſem Augenblick genug.
An Euch nur dacht' ich, wenn ich ſann und ſchrieb,
Euch zu gefallen war mein höchſter Wunſch,
Euch zu ergötzen war mein letzter Zweck“;

aber es ist der Ausdruck der wahrsten Bescheidenheit des Mannes, der unter der Last der Dichterkrone niedersinkt, wenn er sich „nicht werth“ nennt,

„Die Kühlung zu empfinden,
Die nur um Heldenstirnen wehen soll.
O hebt ihn auf, ihr Götter, und verklärt
Ihn zwischen Wolken, daß er hoch und höher
Und unerreichbar schwebe, daß mein Leben
Nach diesem Ziel ein ewig Wandeln sei.“

In diese Stimmung tritt nun Antonio. Alles wendet sich, wie natürlich, für kurze Zeit von Tasso weg dem Ankommenden zu. Der ernste, kluge und thatkräftige, schon alternde Mann hat Alles, was er begehren kann: das Vertrauen seines Fürsten, eine einflußreiche Stellung, äußere Ehren, sogar die Gunst der Frauen. Dennoch ist er, der mit vollkommener Auszeichnung Behandelte, der Mann der Politik und „Sitte“, so „unsittlich“ — so lautet der Vorwurf, den Antonio seinerseits in der Streitscene gegen Tasso erhebt — den bekränzten Dichter vollständig zu übersehen und, nachdem der Fürst diesen mit einer feinen Wendung in den Kreis der Unterhaltung gezogen, sofort das Gespräch wieder ab und auf Ariost zu lenken, dem er mit allzu deutlicher Absicht jene schöne Lobrede hält. Das ist an sich schon eine Beleidigung. Aber Tasso denkt nicht daran sie zurückzugeben. Er empfindet sehr richtig, wenn er Antonios auffälliges Benehmen in dem Widerspuch begründet glaubt, den dieser in Tassos Können und Schaffen mit der Auszeichnung des Lorbeers erblickt, und hätte ein gutes Recht seinem Gegner vorzuwerfen, daß die Kennerschaft in künstlerischen Dingen, die jenem zugeschrieben wird, ebenso wie der Schwung und Glanz seines Panegyricus auf den Dichter des „Rasenden Roland“ schlecht zu seiner nüchternen Auffassung taugt, die in einem Poeten nichts als einen Müßiggänger sieht und die Kunst nur gelten lassen will, „sofern sie ziert, die Wissenschaft nur, sofern sie nützt'. Vielleicht hätte sich auch Goethe fragen dürfen, ob darin nicht ein Widerspruch liege. Aber Tasso will die Pfeile ablenken und wünscht, Antonio möge, wie sein Glück, auch sein „beschämt Gemüth“ vor seinen Augen

ſehn. Verſtärkend fügt die Prinzeſſin mit nicht ganz verhehlter Mißſtimmung hinzu:

„Wenn du erſt ſiehſt, was er geleiſtet hat,
So wirſt du uns gerecht und mäßig finden."

Wäre nun Antonio nur im Irrthum befangen geweſen, hätte er den Lorbeer für einen jener leichten Kränze gehalten, die man im Spazierengehen bequem erreichen kann — jetzt hätte er Gelegenheit, ſich vom Gegentheil zu überzeugen. Aber er verſchmäht es, ſein Urtheil zu verbeſſern, und ſteigert ſeine kühle Ablehnung im zweiten Act bis zum neidiſchen Angriff. Ob er ſeinen Einfluß auf das Haus Ferrara gefährdet ſieht? Vielleicht. Aber auch das würde ihm zu ſeinen ſchnöden und unverſchämten Worten kein Recht geben. Und gerade ihm gegenüber vergiebt ſich Taſſo Nichts. Wie ihn Arioſtens Lob nicht gekränkt hat, ſo findet er in Antonio, mit zu weitgehender Beſcheidenheit, „Alles, was ihm fehlt". Feiner und ſchonungsvoller kann er den Gegner nicht charakteriſiren, als in den bekannten und berühmten Verſen: „Die Grazien ſind leider ausgeblieben". Mit beflügelter Seele, im ſeligen Glauben an die Liebe der Prinzeſſin, tritt er, wohl allzu raſch, aber doch mit ſchönem, großem Feuer zu dem kalten Manne, der auf ſeine Wünſche, ſeine Hoffnungen, ſeine Bitten nur böſe Worte abſichtlichen Mißverſtändniſſes hat. Sofort zieht ſich auch Taſſo, wie er muß, vornehm zurück.

„Es mag denn ſein,
Zeit und Bekanntſchaft heißen dich vielleicht
Die Gabe wärmer fordern, die du jetzt
So kalt bei Seite lehnſt und faſt verſchmähſt."

Aber er beſiegt ſich abermals und trotz des verletzenden

„Und dennoch denkſt du wohl bei dieſen Worten
Ganz etwas Andres, als ich ſagen will"

erneuert er ſein Geſuch, bietet er dem Gegner aufs Neue ſeine Hand. Wohl hat Antonio Recht, ihn zu belehren, daß nur die Zeit einen Bund, wie Taſſo ihn ſich denkt, bilden und feſtigen kann, aber er hat auch nicht einen Schimmer von Recht zu den Worten dünkelhafteſter Selbſtüberhebung, die ihn, den Realpolitiker, den Mann der Wirklichkeit, in Taſſo, dem Idealiſten,

dem Dichter, nach banausischem Recept nur einen Müßiggänger sehen läßt. Er waltet der Aufgabe, die ihm das Schicksal auferlegt und die ihm viel zu spät aufgeht, gerade hier, wo es gegolten hätte, verzweifelt schlecht. Anstatt den jungen und raschen Mann verständig zu belehren, und „zum mäßigen Gebrauch des Lebens einzuweihen", treibt er selbst ihn zum Aeußersten und veranlaßt dadurch indirect die Verletzung des heiligen Hausfriedens, deren sich Tasso in der überwallenden Leidenschaft schuldig macht. Und ebenso kleinlich und häßlich ist es, wenn er sich auch jetzt noch, in Gegenwart des Fürsten, auf den Standpunkt der äußerlichen Convenienz stellt und die Bestrafung der unglücklichen Uebereilung pathetisch verlangt. Tasso nimmt in seiner raschen und tieffühlenden Art diese wieder zu ernsthaft; aber man verdenkt es ihm kaum, wenn man Antonios abscheuliches Wort:

„Als Menschen hab' ich ihn vielleicht gekränkt,
Als Edelmann hab' ich ihn nicht beleidigt"

dagegen hält. Ein Wort, das Antonios zu spät kommende und sehr flüchtige Einsicht in die eigene Schuld so wenig wie den ganzen Streit, in dem er moralisch kläglich unterliegt, zu verwischen vermag. Wer auf einen so faulen Ehrencodex schwört, daß er den Cavalier über den Menschen stellt und jenen für verletzlicher hält als diesen, der hätte sich hüten sollen, sich auf den überlegenen Mentor hinauszuspielen, denn er hat dazu auch nicht das leiseste Recht.

So sehen wir in den ersten beiden Acten (mit einigen Einschränkungen, von denen später die Rede sein wird) die berechtigte Freiheit des dichterischen Genius im Kampfe mit der kleinlichen Kabale des Höflingthums — Gegensätze, die Goethe in Weimar oft genug bitter zu empfinden Gelegenheit hatte, und ich bekenne mich ganz zu der von Hettner angedeuteten Ansicht, daß der erste Entwurf auf die Apotheose des Genius gerichtet gewesen sein mag und daß die schon in den Eingangsscenen erwähnte Aussicht auf die Krönung auf dem Capitol in diesem Sinne, also nicht unabsichtlich, eröffnet ist.

Mit dem dritten Acte beginnt nun aber eine völlige Verschiebung der bis jetzt gewonnenen Verhältnisse, die auf den dra-

matischen Bau den empfindlichsten Einfluß übt. Einen Höhepunkt und eine Katastrophe hatten wir im zweiten Acte (den Streit), einen neuen Höhepunkt, dem alsbald wieder die Katastrophe folgt, finden wir im fünften (die Liebeserklärung Tassos an die Prinzessin). Hettner hat darum vollkommen Recht, wenn er auf die ungewöhnliche Stellung des dritten Actes im dramatischen Gefüge aufmerksam macht, aber er irrt, wenn er ein neu einsetzendes Thema in den Worten der Leonore erblickt:

„Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen Beiden formte,
Und wären sie zu ihrem Vortheil klug,
So würden sie als Freunde sich verbinden;
Dann stünden sie für einen Mann und gingen
Mit Macht und Glück und Lust durch's Leben hin."

Denn dies Thema, die Vereinigung Tassos und Antonios, ist keineswegs neu noch mit den ersten Acten unvereinbar. Darauf arbeitet ja die Prinzessin hin, diese Idee nimmt ja Tasso leidenschaftlich auf, aus ihr resultirt ja der Streit und Tassos Gefangenschaft. Der Fehler besteht nur darin, daß der Wunsch dieser Verbindung durch das nunmehr erst, d. h. mit dem dritten Act, durch eine Fülle kleiner pathologischer Züge erweiterte und veränderte Charakterbild Tassos eine neue ganz eigenartige und zu Antonios Gunsten sprechende Begründung findet; sodann aber, daß das Hinarbeiten auf dies Ziel von allen Betheiligten plötzlich aufgegeben zu sein scheint und jedenfalls dramatisch nur noch schwach betont und durch andere Verwicklungen bei Seite geschoben wird, so daß es uns, als es gegen den Schluß motivisch wieder einsetzt, allerdings wie etwas Unerwartetes und Neues entgegentritt. Das Thema ist also von Anfang an vorhanden, aber es wird durch ein anderes verdrängt: eben durch Tassos geistige Selbstzerstörung einerseits, seine Liebe und sein Vertrauen zur Prinzessin andererseits, und diese werden jetzt Inhalt und Hebel der dramatischen, zumeist innerweltlichen Bewegung, aus der dann der endliche verderbliche Ausgang der Tragödie entspringt. Aus dem ersten Streit ging Tasso als Sieger hervor, in dem

zweiten unterliegt er — wohlverstanden sittlich; denn die Verletzung der Hofetiquette, die Umarmung der Prinzessin, die zu einem entsetzlichen Verbrechen aufgebauscht wird, bedeutet uns dramatisch ebenso wenig wie das Ziehen des Schwertes gegen den anmaßenden Hofmann im zweiten Act. Aber Tassos Charakter, so affectvoll angespannt im Kampfe mit Antonio, bricht in seiner Liebe zur Prinzessin in immer erneuten Widersprüchen haltlos auseinander, und viel gefährlicher noch als für die Architektonik des Dramas wird die veränderte Stellung Goethes zu seinem Stoff somit für den Helden und das Verhältniß der übrigen Personen und des Publikums zu ihm. Es ist also Goethen ähnlich ergangen wie Schillern mit dem Carlos; dort löst Posa den Infanten ab, hier wird Antonio dem Dichter lieber als Tasso. Seine Kälte und Härte erscheinen ihm mit einem Male in milderem Lichte und fast wie eine pädagogische Maßregel. Und je mehr Antonio steigt, desto tiefer muß natürlich Tasso sinken. In den ersten Acten hing er träumerisch seinen dichterischen Idealen nach und verschloß sein Auge vor der Außenwelt; dankbaren Herzens genoß er, der arm Geborene, im Unglück Erzogene, das Glück und die Gaben fürstlicher Gunst; klug und gerecht wägte er Vorzüge und Schwächen seiner Meinung, und mit edlem Stolze vertrat er die Hoheitsrechte des Gemüths gegen den Dünkel der Geburt — jetzt ist das plötzlich Alles vergessen, jetzt heißt er nachlässig und unordentlich; er merkt auf seinen Putz mehr als es sich für einen Idealisten schicken möchte, er ist unmäßig, trinkt ungemischten Wein (ein Greuel für den Italiener), „Gewürze, süße Sachen, stark' Getränke, Eins um das andre schlingt er hastig ein," in ärztlicher Behandlung zeigt er eine feige Gesinnung und knabenhaften Trotz, sein Mißtrauen wird zur unwürdigen Kränkung Anderer, launisch und eigenwillig beharrt er auf den Vorurtheilen, die er sich zur Beschönigung eigenen Unrechts geschaffen. Für einen so unglücklich veranlagten Menschen ist ein Bund mit einem Manne wie Antonio freilich nicht nur wünschenswerth, um ihn vor den Rauheiten und Hindernissen des Weltlebens klug zu bewahren, er ist sogar nothwendig, um ihn zu einem starken, zu einem sittlichen Menschen zu erziehen. Eine kräftige Hand muß

die schwache Seele aus dem Gespinnst ihrer Träume befreien und sie lehren, daß es außer der Welt der Phantasie noch eine andere giebt, in der sich die Sachen stoßen, eine Welt, in der wir leben, mit der wir rechnen müssen. Nichts wäre heilsamer für dieſen Taſſo als die Freundschaft eines Mannes, wie Antonio im zweiten Theil des Dramas gedacht ist, der den Verzweifelnden liebevoll erinnert:

„Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,
Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!"

Nichts wäre heilsamer — glaubte ich sagen zu müssen. Denn daß der Bund am Schlusse des Dramas noch von Bestand und Kraft sein könne, glaube ich aus bestimmten, noch anzuführenden Gründen nicht.

Das wären nun also zwei nicht zu vereinende Theile. Gesetzt; es wäre richtig, daß Goethe dem ersten Entwurf den oben angedeuteten Ausgang zugedacht hätte, daß sich ihm aber im Lauf der Jahre der Plan völlig umgestaltete, er gleichwohl aber, anstatt das Vorhandene gänzlich zu zerstören, nur im Sinne der neuen Idee hinein- und umarbeitete — gesetzt dies wäre richtig (denn die erhoffte Gewißheit hat uns auch das Goethe-Archiv bisher leider nicht gebracht), so erklärte sich der Widerspruch zur Genüge. Ebenso begreiflich wäre es aber anderseits, daß der Zwiespalt nicht gewissermaßen greifbar zu Tage träte, sondern daß nach der Vollendung des Ganzen der Dichter in die beiden ersten Acte Züge aus dem zweiten Plan deutlich hätte hinüberspielen lassen. Ohne dies wäre ja auch die gewöhnliche Auffassung des ganzen Werkes im Sinne des zweiten Plans, der man oft begegnet, undenkbar. Zu solchen Zügen gehört gewiß das schon in der zweiten Scene des ersten Actes erwähnte Mißtrauen Taſſos (wovon Goethe muthmaßlich erst im Jahre 1788 aus der Biographie des Dichters vom Abbate Serassi Kenntniß erlangte); der aufkeimende Verfolgungswahn („Gleich sieht er Absicht, sieht Verrätherei und Tücke, die sein Schicksal untergräbt"); die Anflüge von Bitterkeit nach dem Urtheilsspruch des Fürsten („Auf einmal winkt mich eine Klarheit an, doch augenblicklich schließt sich's wieder zu", „Gehorchen ist mein Loos und nicht zu denken"); seine selbst-

gefälligen Versuche, seine wahre Meinung vor seiner Umgebung zu verbergen, die besonders stark erst im fünften Act hervortreten („So halte fest, mein Herz, so war es recht"). Zu solchen Zügen gehört ferner gewiß auch die auffällig rasch und unerwartet kommende Einsicht des Antonio in sein Unrecht nach den verständigen und versöhnlichen Worten des Fürsten:

„Ich bin beschämt und seh' in deinen Worten
Wie in dem klarsten Spiegel meine Schuld,"

eine Stelle, die fast mit dem Finger auf Antonios Worte in der Scene mit der Sanvitale (III., 4) hinweist:

„Das Alter muß doch einen Vorzug haben,
Daß, wenn es auch dem Irrthum nicht entgeht,
Es doch sich auf der Stelle fassen kann."

Goethe mußte eben, wenn er das Vorhandene nicht völlig preisgeben wollte, den Zwiespalt der ersten mit der zweiten Fassung verdecken, und er that es durch diese kleinen Nachträge und Einschiebungen. Es sind die Klammern, die die beiden Theile zusammenhalten und die dem Schauspieler seine schwierige Aufgabe, das Widerstrebende zu vereinigen, wenigstens nicht unmöglich machen. Und unmöglich ist sie, wenn auch die Unzusammengehörigkeit der beiden Theile nie völlig zu verwischen ist, in Bezug auf die hierbei allein in Frage kommenden Charaktere des Antonio und Tasso *nicht*. Der Darsteller des Ersteren hätte in den ersten Acten nur zu mildern, der Schauspieler, der den Tasso spielt, in die reinen Harmonien seiner ersten Scenen die Mißlaute der letzten schon hineinklingen zu lassen. Allerdings eine fast tragische Aufgabe, zu veranschaulichen, wie dieser edle von dem Dichter so rein und groß angelegte Geist durch seinen eignen Schöpfer zerstört wird. Der Künstler resignire eben, bis er am vierten Act angelangt ist. Denn von jetzt an braucht er nur noch den Spuren der Dichtung zu folgen. Mit vollendeterer Kunst ist die Selbstauflösung des Mannes der Phantasie nie und nirgends geschildert. Dies Verzweifeln und Hoffen, dies Aushorchen und Lauern, diese scheinbare Gelassenheit, die nervöse Freude bei der Annäherung des Glückes, der wahnsinnige Aufschrei in dem „O Gott!", das ihn mit einem furchtbaren Schlage vom Himmel zur Hölle stürzt,

das völlige Zusammenbrechen, die Ablehnung jedes Trostes, das Elend-sein-wollen, endlich das Ergreifen der letzten Rettung — es giebt in diesem Revier des Empfindens nichts auch nur annähernd so Wahres. Und ist der Künstler bis zum Schluß gelangt, dann versuche er, ob seine Kunst es vermag, die Vereinigung der beiden Männer als den wahrhaften Abschluß des Dramas erscheinen zu lassen und uns an Tassos Rettung glauben zu machen. Er versuche es — obschon ich nicht glaube, daß es ihm gelingt. Dieser Goethesche Tasso geht, wie der geschichtliche, seinem Untergang entgegen. Gerade so, wie der Dichter es geschildert, keimt der Wahnsinn. Da ist kein Heil, keine Erlösung mehr. Es ist zu spät! Goethes eigene unsterbliche Kunst in diesem seltenen Werk macht es unmöglich, an den Bestand dieses Bundes und damit an die Wahrheit des Ausgangs zu glauben. Auch das Anklammern an den festesten Felsen rettet diesen Scheiternden nicht mehr — seine Hände werden krankhaft zitternd ihre Stütze fahren lassen, und die Wogen werden über ihm zusammenschlagen. „Torquato Tasso" ist kein Schauspiel, sondern eine Tragödie — wenn auch kein Mensch darin stirbt.

Unberührt von der Doppelgestalt des Planes sind die Charaktere des Alfons und der beiden Leonoren geblieben — vollendet ausgemeißelte, ganz individuelle, und doch im hohen Sinne des Goetheschen Schönheitsideals typische Gestalten. Wie Schiller seinen Geschöpfen den Odem seines reinen, sittlichen Freiheitswillens einhaucht, so umkleidet Goethe die seinen mit den goldenen Strahlen seines schönheitfrohen Geistes. Wie fein und liebenswürdig führt sich der Fürst ein. Er neckt die Frauen:

„Ich suche Tasso, den ich nirgends finde,
Und treff' ihn — hier sogar bei euch nicht an."

Auch später hat Leonore Sanvitale von seinem Spott zu leiden, und wir erfahren, daß er „ihr viel von andern Tagen schuldig blieb": ein Zug, der ihn von der grämlichen Strenge Antonios, von Tassos Neigung, die Dinge zu ernst und buchstäblich zu nehmen, gefällig unterscheidet. Immer leicht und den Verhältnissen freundlich nachgebend, die Eigenheiten seines Dichters mit

Geduld tragend, bleibt er doch immer würdevoll, immer der Herrscher. Tasso hat sich ihm nicht vertraulich genaht. „Er ist mein Fürst!“ bekennt dieser. Den mit bloßem Degen Dastehenden bändigt er „warnend mit einem Blick“. Nicht streng als Richter zu walten — zu vermitteln und zu versöhnen treibt ihn das Herz und mehr noch sein den Extremen abgeneigter feiner Geist, seine die ganze Persönlichkeit durchdringende, nicht nur aufgetünchte aristokratische Lebensgewohnheit. Seine überlegene Klugheit, sein Geschick, die Dinge um sich zu lenken, seine hie und da ganz leise an eine gewisse blasirte Müdigkeit streifende weltmännische Erfahrenheit im Bunde mit einer wahrhaft edlen, fürstlichen Gesinnung werden dem Schauspieler als Richtschnur zu dienen und ihn davor zu bewahren haben, einen väterlich gemüthlichen Opernkönig aus dieser feingezeichneten Gestalt zu schaffen.

Der herrliche Contrast der Leonoren braucht kaum mehr beleuchtet zu werden, er spricht genugsam aus jeder Zeile im Munde dieser Beiden und der Anderen, die von ihnen reden. Der durch Leiden gereifte sittliche Ernst der Prinzessin, ihre Gelassenheit im Ertragen, ihre Neigung zur Philosophie, daneben die feine und reine Freude an der Entwickelung der jungen Kräfte des Dichterjünglings, der wie zu einer Heiligen zu ihr emporblickt — wie ergreifend wirken die edlen blassen Züge dieses Antlitzes neben denen der jüngeren Freundin, die blühend und schön, an Huldigungen jeder Art gewöhnt, bestrickt und blendet, und auf ihre kluge Art für sich gewinnen möchte, was das gleichförmige Dasein der Prinzessin allein noch zu beleben im Stande ist. Aber auch ihre Coquetterie, ihre feine Selbstsucht wird von dem Adel der Verse und der schönen Weisheit verklärt, die der Goethesche Genius aus ihrem Munde wie aus dem der Anderen verkündet. Gradaus ins Leben blicken sie Beide, auch die Prinzessin; nicht der jungfräulich verschämt niedergeschlagene Blick ziemt dieser, der resignirenden, leise schon verblühenden Frau dem jüngeren Manne gegenüber, für den sie zu Zeiten fast mütterlich sorgt, noch auch das schwärmerisch gen Himmel blickende Auge, denn sie ist über die Zeit der blinden Hoffnung hinaus, und Plato hat sie mehr gelehrt als die Kirche — ruhig, klar, ernst sieht sie die Dinge

prüfend, wie aus einer Klause, an, das sinnliche Begehren ist fast ganz in ihr erloschen, während aus den Augen der Andren das frischeste Begehren, die üppigste Freude am Leben mit der Gewißheit, es ganz genießen zu können, spricht: ein malerischer Contrast von größter Schönheit.

Nur Eins hindert oder erschwert doch wenigstens den reinen Genuß an der schönen Welt dieser drei Gestalten: die pedantische Enge ihrer Etiquette, die (wovon zu reden bislang noch unterlassen ist) gewissermaßen den äußeren Spielraum für die Dramatik des Stückes abgiebt, das Netz, in dem sich Tassos Leidenschaftlichkeit verfängt. Schon die Verletzung des Burgfriedens durch den Streit der beiden Gegner wird mit unverhältnißmäßigem Ernst behandelt, und aus der Umarmung der Prinzessin wird gar ein Capitalverbrechen gemacht. Bedenkt man aber, daß Leonore dem Dichter durch manches gar nicht mißzudeutende Wort im Sinne des gewöhnlichen Weltverstandes entgegen gekommen ist („Ich muß dich lassen, und verlassen kann mein Herz dich nicht"), so ist der Abscheu, mit dem sie ihn zurückstößt, das Entsetzen und die Entrüstung der Uebrigen, selbst von dem von Goethe eingenommenen Standpunkt, ganz gewiß aber von dem menschlich-sittlichen unsrer Tage, vom historischen ganz zu schweigen (denn von dem Geist der Renaissance regt sich in der Dichtung nichts), kaum zu verstehen. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter und behaupte, daß das Verhalten der Prinzessin zum unverantwortlichen und unwürdigen Doppelspiel werden würde, wenn man bei ihr die Wärme einer, wie sehr immer veredelten und durchgeistigten sinnlichen Liebe überhaupt voraussetzen müßte, und daß es erst dadurch verständlich und erträglich wird, daß der abgeklärten Seele die körperliche Berührung wie ein Einbruch in das Heiligthum ihrer stillen Neigung erscheint. Und auch das verhehle ich nicht, daß Antonios Worte:

„Unglücklicher, noch kaum erhol' ich mich!
Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still:
Wir haben nichts, womit wir das vergleichen,"

ſogar einen Beigeſchmack von Komik gewinnen, wenn wir uns nicht gewaltſam in die von Goethe gewollte Anſchauungsweiſe hineinverſetzen und uns einreden, daß Taſſos That nach der Sitte des Hofes von Ferrara wirklich etwas „Ungeheures“ iſt. Dieſe Etiquettenfragen, ob ein Zweikampf zwar nicht innerhalb der Grenzen des fürſtlichen Hauſes, wohl aber einige Schritte weiter ausgefochten werden darf; oder ob die Umarmung einer Frau, an und für ſich zwar ſehr begreiflich und entſchuldbar, durch Rangrückſichten zum unerhörten Frevel wird: das ſind Motive vierter, fünfter Ordnung, aus denen ein großer Dichter nicht ſo viel Weſens hätte machen ſollen.

Oder ſollte dem Dichter, dem in der Prinzeſſin das Bild der Frau von Stein vorſchwebte, dieſe Vorſtellung auch in der Scene der Umarmung treu geblieben ſein? Dann freilich mußte ihm die ſinnliche Gluth, mit der er das geliebte Weib an ſich preßte, zum Verbrechen werden, dann mußte ſich ſeinem ſittlichen Gefühl ein Abgrund erſchließen, in den hinabzuſtürzen ihm unrettbar beſchieden ſein würde, wenn er nicht alle Kraft des Wollens zuſammen nähme und ſich an den Felſen klammerte, als der ihm Antonio erſcheint — die Weltklugheit und die ſtrenge Sitte, an der er ſcheitern wollte.

Faust.

Bei Gelegenheit der fünfzigsten Wiederkehr des Jahrestages der ersten Aufführung des Goetheschen „Faust“ (natürlich des ersten Theiles) — es war der 19. Januar 1829 — wurde es weiteren Kreisen der Gebildeten Deutschlands zum ersten Male klar, was es mit der Einbürgerung dieser einzigen Dichtung auf dem Theater für eine Bewandtniß hat und auf Rechnung wie kleiner und zufälliger Motive sie zu setzen ist. Bis zu jenem Tage waren nur Bruchstücke des „Faust“ auf einer Privatbühne des Fürsten Radziwill in Berlin (1819) und in einer Benefizvorstellung für den Regisseur Ehlers in Breslau (29. März 1820) aufgeführt worden. Nun hatte aber auch der Direktor des Braunschweigischen Hoftheaters, August Klingemann, ein talentvoller Dramatiker und erfahrener Dramaturg, mit fast zahllosen Anderen den gewaltigen Stoff der Faustsage künstlerisch zu bezwingen versucht, und das Resultat war eine dichterisch nicht eben bedeutende, theatralisch ganz geschickte Arbeit gewesen, die seit 1815 auf den meisten deutschen Bühnen eine gern gesehene Erscheinung war. Dem fürstlichen Herrn des Poeten, dem „Diamantenherzog“ Karl von Braunschweig, gab, so wird erzählt, dieser Umstand eine erwünschte Veranlassung, Klingemann, dessen Theaterleitung nicht immer den Beifall des Herzogs fand, spöttisch zu fragen, warum nur *sein* „Faust“, nicht aber der Goethes über die Bretter des Hoftheaters gehe: eine Neckerei, die sich wiederholte, endlich so oft, daß dem Verhöhnten die Geduld riß

und er beschloß, mit einer Aufführung der Dichtung Goethes seine Gründe, warum er sie von der Bühne ferngehalten, dem Herzog und dem Publikum augenfällig darzulegen. Klingemann hatte, wie Goethe, der erst im hohen Alter mit Eckermann eine Aufführung des ganzen „Faust" betrieb, anfänglich selbst, und wie fast alle dramaturgischen Theoretiker und Praktiker, das Gedicht für unaufführbar gehalten, und er hatte dazu manches gute Recht. Gewiß sah er in der gänzlich undramatischen und dramatische Qualitäten auch gar nicht beanspruchenden Composition des Ganzen eine Gefahr für die theatralische Wirkung, die unbesieglich schien, und seine poetische Anempfindung sagte ihm vielleicht auch, daß gerade die herrlichsten Schätze des Gedichtes auf dem flüchtigen Wege der Wanderung eines Theaterabends unverstanden und ungehoben bleiben würden. Konnte die riesige Symbolik, die weltumfassende Allgemeinheit der Gedanken und Begebnisse auf der Bühne nicht zu einem nur individuellen Geschick zusammenschrumpfen, und somit dem Werke und seinem Dichter anstatt genützt noch geschadet werden? Und kam nicht, um einen rein äußerlichen Grund zu nennen, der für einen Theaterdirector nicht ganz gleichgültig sein konnte, zu der dramatischen Ungehörigkeit noch die scenische Monotonie der ersten Hälfte und die Länge des ganzen Werks? Trotz dieser und anderer Bedenken entschloß sich Klingemann jedoch wohl oder übel zu dem Schritt der Aufführung, die er mit einer dramaturgischen Abhandlung im Braunschweiger Intelligenzblatt einleitete, und die sich, anstatt zu mißrathen, vielmehr so ganz über Erwarten glücklich anließ, daß sie sofort wiederholt werden konnte. Anstatt die Unmöglichkeit des Goetheschen „Faust" für die Bühne darzuthun, hatte die Aufführung also seine Wirksamkeit glänzend bewiesen: ohne es zu wollen hatte Klingemann *sein* Faustdrama von den Theatern vertrieben und der Dichtung Goethes eine neue herrliche Siegeslaufbahn eröffnet.

Von jetzt an gehörte der „Faust" der deutschen Bühne zu unwiderruflichem Eigenthum. Die Dramaturgen hatten übersehen, daß noch mit anderen Factoren als nur mit denen der dramatischen Regel und der theatralischen Tradition hätte gerechnet werden

müssen. Sie hatten die heilige Scheu vergessen, mit der gerade diese Schöpfung Goethes von den Gebildeten angeschaut werden würde, vergessen, daß ihre prophetischen Worte zu tiefst in Hirn und Herz vieler Hörer gegraben sind, und daß sie, kaum angeschlagen, dieselben heiligen Empfindungen wecken, die eine Lektüre des „geheimnißvollen" Buches im stillen Kämmerlein erregt. Sie hatten übersehen, daß die titanischen Kämpfe Fausts in jedem Menschen einen gewissen Widerhall finden, daß die Gestalt des Wittenberger Doctors mit dem Bewußtsein jedes Deutschen, wie lose immer, verknüpft ist, und daß der Laie, wenn er auch vor einem dunklen Räthsel steht, doch leise einen Zug von Verwandtschaft spürt, der ihn zwingt, zuwartend entgegenzunehmen, was er nicht versteht. Sie hatten übersehen, daß der „Faust" einzelne Scenen und Scenengruppen besitzt, die auch in der theatralischen Anschauung unwiderstehlich machtvoll wirken mußten (der ganze erste Act bis zum Ostergesang), und daß die Gretchenhandlung eine so ungeheuer tragische und jedes Gefühl erregende ist, daß wenigstens sie, ganz abgesehen von der schauspielerischen Kunst, zu der sie reichlich Gelegenheit bietet, des Eindrucks auf alle Fälle sicher sein konnte. Endlich hatten sie kein Gefühl dafür besessen, daß der künstlerische Genius des deutschen Volkes vor einer bunten und zerstückelten dramatischen Form nicht zurückschreckt, und daß er auch die zeitliche Dehnung derselben im Theater willig und mit gesammeltem Sinne entgegennimmt, wenn ihn die Einzelheiten nur fesseln und rühren und er den verwandten Hauch in dem Ganzen spürt — eine Erfahrung, die durch die Theatergeschichte vor und nach dem Goetheschen Faust (Wallenstein, Wagners Nibelungen, Parsifal, die Lutherfestspiele, die Christus-Aufführungen in Bremen u. s. w.) bestätigt wird.

Für uns, die wir den „Faust" auf der Bühne längst als ein theures Erbstück betrachten, sind dies die Hauptpunkte, die für den scenischen Erfolg der Dichtung den Ausschlag gaben. Ob wir aber vor der Braunschweiger Aufführung anders geurtheilt und gehandelt haben würden, als die Dramaturgen und Theaterdirectoren jener Zeit, möchte ich sehr bezweifeln. Durch die Thatsache des großen Erfolges wird der „Faust" noch immer kein

Drama. Die Incongruenz seiner Bühnengestalt mit seinem tiefen philosophischen und menschlichen Kern ist nicht wegzuschaffen, und wenn wir auch eine stattliche Reihe berühmter Gretchen und Mephistos besitzen, so ist doch gerade die Persönlichkeit, in der sich die Idee des Gedichtes ausgestaltet und um derentwillen alle anderen da sind, Faust selbst, auf der Bühne wohl noch nie zu ausreichender Verkörperung gelangt. Daß das Publikum willig über diesen Grundmangel hinwegsehen würde, konnte auch das größte dramaturgische Talent nicht ahnen. Aber wir werden nicht umhin können, von dieser Thatsache zu lernen und unsre Ueberzeugung zu befestigen, daß bei aller Nothwendigkeit einer strengen Formenzucht im Sinne Lessings und Schillers doch die Zügel für das deutsche Drama nicht zu kurz gegriffen werden dürfen, und daß in dieser Hingabe der Hörer an eine Dichtung, wie sie tiefer nicht gedacht werden kann, in den Räumen des Theaters, ein wundervolles Gegengewicht gegen die knöcherne dramaturgische Schablone liegt. In solchen Werken, an solchen Bühnentagen dehnt sich gleichsam die Brust des Dramas, zersprengt die engen Hüllen und schöpft für eine neue, rüstige Wanderung Athem.

Neuerdings ist nun zu diesem Experiment, das für uns jetzt keines mehr ist, ein anderes gekommen, das nie aufhören wird eins zu bleiben, die Aufführung des zweiten Theiles. Ich bemerke ausdrücklich, daß ich das Experimentelle nicht in den zwei, drei oder vier Abenden, die die jüngst beliebten und geläufigen Aufführungen beider Theile erfordern, in der Nachahmung der sog. Mysterienbühne oder dergl. erblicke, nicht in dem Seltenen und den Bann des gewöhnlichen Theaterabends Sprengenden dieses Ereignisses. Nein. Ich würde einer zusammenhängenden Aufführung des „Wallenstein“ gewiß, der beiden Oedipusdramen des Sophokles nnd einer unverkürzten Darstellung des „Don Carlos“ vielleicht das Wort reden — aber ich kann mich nicht dazu verstehen, einer bloßen Seltenheit, die weder theatralischen noch dramatischen Nutzen schafft, und die bei vereinzelten Momenten großer künstlerischer Erhebung im Ganzen doch nur den Reiz des Sonderbaren, vermischt mit einem unfruchtbaren literarischen Interesse, darbietet, zu Gefallen zu sprechen. Man braucht,

um dieſe Behauptung aufzuſtellen, nicht zu denen zu gehören, die den zweiten Theil auch als Gedicht nach Viſcher'ſcher Art verketzern („Fauſt, der Tragödie dritter Theil, von Dentobold Symbolizetti Allegiorowitſch Myſtifizinsky"). Mann nimmt ſich im Gegentheil damit gerade des Gedichtes an, das trotz vieler Dunkelheiten und Trockenheiten doch eine Fülle tiefer Weisheit und Poeſie enthält, zumeiſt aber in eine Form gegoſſen, die aller Realität entbehrt, oder in Geſtalten verkörpert, denen man auf der Bühne wiederum ihre ſymboliſche Bedeutung, die wichtiger iſt als ihre Erſcheinung, nicht anſieht. Der kleine Gewinn aber, daß die Handlung des zweiten Theils uns durch die Aufführung in großen und groben Zügen, deutlicher als beim Leſen, entgegentritt, daß die Beziehungen einzelner Scenen zu den Parallelſcenen des erſten Theils augenfälliger werden und daß zwei oder drei Scenen uns lediglich durch ihre poetiſche Realität, alſo auch durch die Anſchauung ergreifen, wird durch den Nachtheil aufgewogen, daß das Uebrige, wenn es nicht langweilt, uns zumeiſt nur opernhaft anmuthet und von der Größe der Goetheſchen Poeſie uns nicht entfernt eine Vorſtellung verſchafft. Sei es verſucht, in dieſer Beziehung das Wahre vom Falſchen, das Echte vom Unechten, das Nützliche vom Unnützen zu ſcheiden.

Was eine Aufführung des zweiten Theils empfiehlt, iſt der Gedanke, daß einzelne Partieen des erſten und vor Allem die Vorausſetzung der ganzen Handlung, die Wette im Himmel, es verbieten, in dem „Her zu mir" ein wirkliches Ende zu erblicken; was ihr widerſpricht, iſt die dichteriſche Ausführung, die bis auf wenige Stellen der des erſten Theils völlig entgegengeſetzt iſt: dieſe iſt durchweg lebensvoll und ſinnlich, jene überwiegend allegoriſch und blutlos. Trotz des erſten übrigens ſelbſtverſtändlichen Zugeſtändniſſes iſt damit aber keineswegs geſagt, daß gegen die Einzelaufführung des erſten Theils auch nur ein einziger Grund wirklich gebieteriſch ſpräche. Denn den Prolog im Himmel pflegt man, trotz des Bremer Stadttheaters, das ihn 1856 zuerſt auf die Bühne brachte, nicht mit aufzuführen, wenn man ſich allein auf den erſten Theil beſchränkt. Thäte man es, dann könnte man allerdings mit der Kerkerſcene nicht ſchließen. Denn abge-

ſehen davon, daß der Herr in dem Wettvertrag mit dem Satan, für den das Buch Hiob dem Dichter das große Vorbild gab, unmöglich unterliegen darf und die tröſtliche Hoffnung, daß Fauſt aus dem Labyrinth ſeiner Zweifel und Sorgen „in die Klarheit geführt werde", ſich unbedingt erfüllen muß, wenn das Aufgebot Gottes und der himmliſchen Heerſchaaren nicht der reine Hohn ſein ſoll, entwickelt ſich in dieſem Prolog auch die leuchtende Idee des Dichters, daß auch das Böſe nur ein organiſches und nothwendiges Glied des großen Weltganzen iſt, und daß es wohl eine Zerſtörung, aber keine Vernichtung giebt. Mephiſtopheles darf vor dem Throne der Allmacht erſcheinen; er iſt aus dem Himmel nicht für immer verbannt:

„Des Menſchen Thätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen,
Er liebt ſich bald die unbedingte Ruh,
Drum geb' ich gern ihm den Geſellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel ſchaffen."

Selbſt das Böſe ſteht alſo im Dienſt des großen göttlichen Geſetzes. Wenn uns Goethe auch über die Conſequenz, daß es dann folgerichtig auch keine Hölle geben dürfte, hinwegtäuſcht, ſo nährt er doch den Gedanken, daß dem leidenſchaftlichen Suchen der Wahrheit, wenn es auch ſündliche Wege einſchlägt, keine Verdammniß folgen könne, ſo machtvoll in uns, daß wir, einmal mit ihm vertraut geworden, ihn nicht wieder aufgeben können. Dann allerdings würde uns Fauſts Höllenfahrt, die ſich in dem „Her zu mir" zu erfüllen ſcheint, verſtimmen, wir würden nach dem Schluß verlangen und ihn vielleicht im zweiten Theile finden. Dies Bedürfniß iſt aber ſicherlich nicht vorhanden, wenn der „Prolog im Himmel" mit dem erſten Theil im Theater nicht verbunden wird. Das Intereſſe, das wir an dem Fauſt der erſten Acte nehmen, wird mit dem erſten Erſcheinen Gretchens auf dieſe übertragen. Sie wird jetzt das Merkziel der Betrachter. Unter dem furchtbaren Eindruck ihres herzzerreißenden Wahnſinns, des ganzen Jammers, den der Leichtſinn raſcher Verliebtheit über ihr junges Leben und ihr Haus gebracht, bei der tiefen und innigen Sympathie, mit der unſer Herz für ſie erfüllt iſt, erſcheint uns Fauſts Untergang faſt wie die gerechte Sühne ſeines Frevels. Wir fühlen

in dieſem Augenblick nicht ſo warm für ihn, daß wir ihn bedauern könnten. Gewiß wird der feinen Empfindung damit nicht vollauf Genüge gethan — aber hätte ſich der erſte Theil wirklich ſo lange ſelbſtſtändig auf den deutſchen Theatern erhalten können (mehr als ſechzig Jahre, und er wird es noch länger!), wenn dieſer Schluß das Publikum abgeſtoßen hätte? Einen Vergleich ſchließen muß der poetiſche Sinn doch einmal, bei jeder Darſtellung des Fauſt, ſo oder ſo, und dieſe Entbehrung iſt noch lange nicht die ſchlimmſte. Sollte aber Jemand anführen, Mephiſtopheles'-Worte:

„Wir ſeh'n die kleine, dann die große Welt.
Mit welcher Freude, welchem Nutzen
Wirſt du den Curſum durchſchmarutzen",

die doch im erſten Theil enthalten ſind, deuteten gleichfalls auf den zweiten Theil, ſo wäre das ja richtig. Die kleine Welt iſt der Keller in Leipzig, die bürgerliche Sphäre Gretchens und der Ihrigen — die *große* öffnet ſich dem Helden mit der kaiſerlichen Pfalz, ihren Feſten und ihrer Politik, mit der Helena, dem Kriege und der Urbarmachung des Bodens, mit dem der junge Monarch im zweiten Theil den ſiegreichen Feldherrn belehnt. Aber abgeſehen davon, daß dieſe Worte, weil ſie der Schülerſcene folgen, die für den Mephiſtopheles einen beliebten dankbaren Abſchluß abgiebt, faſt immer geſtrichen werden — würden ſie nicht bei der Aufführung, *wenn* ſie geſprochen würden, unbeachtet verhallen? oder würde wirklich Jemand aus ihnen das Verlangen ableiten können, nun auch den zweiten Theil ſehen zu wollen? Hierbei iſt, wie kaum mehr betont zu werden braucht, immer von dem Fauſt als „Bühnenſtück" die Rede — daß die „Dichtung" ſich dabei nicht begnügen kann, iſt ein ander Ding. Und von dieſer jetzt.

Der Fauſt des erſten Theils iſt nicht nur „der" Menſch, eine Perſonification der Gattung, als welche er im zweiten Theil, im Lichte der Goetheſchen Natur- und Weltanſchauung, mehr und mehr erſcheint, ſondern er iſt auch „ein" Menſch, ein individuelles, eigenſtes Geſchöpf. Mit genialſtem Griff hatte Goethe die alte Sage erfaßt, erweitert und idealiſirt. Der Doctor Fauſt der Reformationszeit, deſſen das Volksbuch vom Jahre 1587 zuerſt

gedenkt, der „weitbeschreyte Zauberer und Schwarzkünstler", war wenig mehr als ein gieriger Genußmensch, der um irdischer Vortheile willen seiner Seele Seligkeit ohne sonderliche Scrupel verschwor. Erst allmählich vertiefte sich in den späteren erzählenden und dramatischen Behandlungen, über die uns die überaus fleißige und verdienstvolle Engelsche Zusammenstellung der Faustschriften (Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung 1885) orientirt, der Vorwurf. Der Wissensdurst wurde nun zum Ausgang von Fausts wilder Glücksjagd. Eins von den vielen Puppenspielen, das Simrock nach den Manuscripten der Schütz- und Dreherschen Gesellschaft, die noch in den zwanziger Jahren in Berlin mit ihren Marionetten den „Faust" aufführte, herausgab, ein Abklatsch des verloren gegangenen Volksschauspiels, geht schon tiefer auf den Grund. Etwas wie das Goethesche:

„Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen"

spricht aus seinem ersten, dem Goetheschen unverkennbar ähnlichen Monolog:

„So weit hab' ich's nun mit Gelehrsamkeit gebracht,
Daß ich allerorten werd' ausgelacht,
Alle Bücher durchstöbert von vorne bis hinten,
Und kann doch den Stein der Weisen nicht finden.
Jurisprudenz, Medicin, Alles umsunst,
Kein Heil als in der negromantischen Kunst.
Was half mir das Studium der Theologie?
Meine durchwachten Nächte, wer bezahlt mir die?
Keinen heilen Rock hab' ich mehr am Leibe
Und weiß vor Schulden nicht wo ich bleibe.
Ich muß mich mit der Hölle verbünden,
Die verborgenen Tiefen der Natur ergründen.
Aber um die Geister zu citiren
Muß ich mich in der Magie informiren".

Fausts bange Stunden, deren auch das Volksbuch gedenkt, erklären sich jetzt nicht allein nur aus seiner Furcht vor dem Tode und dem höllischen Feuer: das Gewissen regt sich, die Stimmen zur Rechten und zur Linken melden sich, seine Reue findet sogar Thränen, schluchzend sinkt er vor dem Madonnenbilde nieder: „Dank dir, Mutter des Heilandes! Ich bin erlöst, bin gerettet!"

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Trotz Allem fordert der Pact sein tragisches Recht. „In Ewigkeit bist du verdammt!“ ruft die Stimme des Gerichts dem Sünder zu — und die Höllenfahrt schließt das verlorene Leben.

Dieser Fassung folgt auch Shakespeares Zeitgenosse Marlowe, dem es bei seiner fragmentarischen Manier, bei seinem mehr abenteuerlichen als tiefen Geist im Uebrigen nicht gelingen konnte, den Stoff völlig zu bezwingen und zu läutern. Es ist, als wäre die Bedeutung, die ihm innewohnt, in ihrer ewigen Wahrheit nur erst dumpf geahnt worden. Lessing spielte den Faustischen Kampf, soweit die wenigen erhaltenen Reste seiner — tragisch genug! — verloren gegangenen Dichtung, mit der er einen Kampf gegen Goethe und die Stürmer und Dränger führen wollte, ein Urtheil gestatten, auf das Gebiet des Verständigen und Geistreichen hinüber, der Maler Müller auf das einer zügellosen Phantastik. Erst Goethe hob und mehrte den ganzen Reichthum der Sage, und wie edel, kühn, fein und phantastisch immer die Poeten nach ihm (Lenau, Grabbe, Bechstein, Heine u. A.) den unerschöpflichen Stoff behandelt haben, wie viele ihn noch behandeln werden — tiefer kann Niemand dringen, zu reicherem Leben wird ihn Niemand erblühen lassen als er. Und wie erscheint uns die heilige Liebe, die Goethe diesem seinem großen Werk, seinem „Hauptgeschäft“, sein ganzes, langes, reiches Leben hindurch zuwandte, doppelt theuer, wie verehrungswürdig die dichterische Läuterung und Erhebung, die der Stoff unter seinen Händen im langsamen Werdeproceß erfuhr, jetzt, da wir außer dem 1790 veröffentlichten Fragment das Glück haben, auch den Ur-Faust, die erste Niederschrift Goethes, die Frucht der Jahre 1773 bis 1775, in der Göchhausenschen Copie zu besitzen, die von Erich Schmidt bekanntlich gesondert herausgegeben (Weimar, Böhlau, 1887) und historisch wie ästhetisch gleich trefflich gewürdigt ist!

Das Titanenthum des Goetheschen Faust ist das idealste der Welt. Er will erkennen, nur erkennen. Er hat die schönen Glaubenshoffnungen seiner ersten Jugendjahre geopfert, aber er fühlt sich nicht reicher und beglückter. Je weiter er dringt, desto öder wird das Feld vor ihm. „Mit Hebeln und mit Schrauben“ läßt sich die Natur das große Geheimniß des Woher? und Wo-

hin?, des Werdens und Vergehens nicht abzwingen. Es wäre vielleicht ein Glück für ihn, wenn seine forschende Begierde die der Pedanten vom Schlage des Wagner wäre, die in herztödtender Kleinlichkeit über dem Wühlen in Einzelheiten den Blick für das Ganze verlieren. Aber je heißer ihn die Quellen der Empfindung durchrinnen, je mehr er sich müht, durch das Studium des Besonderen zum Allgemeinen vorzudringen, desto mehr ergrimmt ihn das beschämende Eingeständniß, sich dem Nichts gegenüber zu sehen. Könnte er in dem Gedanken, ein Glied der unendlichen Kette der Dinge zu sein, im großen All, in Gott zu leben, glücklich sein, er würde den fruchtlosen Verzweiflungskampf aufgeben — aber er ist zu sehr Titan, um sich in dieser demüthigen Unterordnung gefallen zu können. Mit Gott will er leben, seinen Himmel erobern, ihm ein kühnes, begeistertes „Wie nah' fühl' ich mich dir" zurufen. Von der Wissenschaft verlassen, wendet er sich der Magie zu, in dem thörichten Glauben, dem höchsten Wesen gewissermaßen einen Streich spielen zu können, indem er sich der dienenden Kräfte versichert, mit denen der Schöpfer arbeitet, um mit ihrer Hülfe zum Ziele zu gelangen. Er sieht die allwaltenden Genien, die die schwebenden Welten im Gleichgewicht halten — aber das „junge heil'ge Lebensglück" dieses Anblicks vermag seine Verzweiflung nur noch zu steigern. „Welch' Schauspiel!" ruft er in Verzückung aus, um sofort in die Klage zurückzufallen „Aber ach! ein Schauspiel nur!" Da beschwört er die Vereinigung der elementaren Kräfte, den Erdgeist, der ihm in Sturm und Wetterschlag erscheint, dessen großartiges Nahen ihn wie der Gruß verwandten Geistes durchschauert — und gerade von diesem muß er das vernichtende Wort hören „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!" Welche Verblendung aber auch, nicht einzusehen, daß auch die Elemente nur Ausflüsse der höchsten Schöpfergewalt sind, die nur die Thorheit von dem Gesetz, nach dem sie wirken müssen, abtrünnig zu machen und gegen die Gottheit ins Treffen zu führen versuchen kann. Die Abweisung durch den Erdgeist wird für ihn entscheidend. Vergebens hält ihn das Aufdämmern eines ersten jugendlichen Gefühls von einem „letzten ernsten Schritt" zurück. An Stelle der physischen

wählt er die moraliſche Zerſtörung. Dieſer ſeeliſche Prozeß iſt unvergleichlich tief und wahr. Iſt doch der Weg durch die Skeptik, durch das Heraufbeſchwören der Geiſtergewalten, den Entſchluß zum Selbſtmord bis zur Verſöhnung mit dem Daſein, den wir in dieſer kurzen Spanne Zeit zurücklegen, der Abriß eines ganzen Lebens, ein Symbol der Kämpfe, die beſtanden und beſtehen werden, ſo lange es eine Creatur giebt. Der Ueberdruß am Daſein, die Sehnſucht nach dem Nichts, und dann doch wieder die Gewohnheit, die uns an's Leben kettet. „Erinn'rung hält mich nun mit kindlichem Gefühle vom letzten, ernſten Schritt zurück!" — „Und doch! an dieſen Klang von Jugend auf gewöhnt, ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben!" Wie aber die Gewohnheit faſt immer die Feindin des Guten und Großen, ſo ſtellt ſie ſich auch hier, mit ſo lieblichem Kinderantlitz ſie auftritt, dem Fauſt hindernd in den Weg. Sie kettet ihn an's Daſein — aber wozu? Er ſtellt den Giftbecher nur zurück, um ſich an demſelben Oſtertage, der die ſüßeſten Jugenderinnerungen in ihm geweckt, dem Böſen zu ergeben!

Man beachte aber, wie dieſer Pact, der die entſcheidende Wendung in Fauſts Leben bringt, zugleich das ganze Weh ſeines Herzens und den im Innerſten unverändert gebliebenen Idealismus ſeiner Natur aufdeckt. Der Fauſt des Volksbuches und des Puppenſpiels führt trotz einiger titaniſcher Anwandlungen ein „ſäuiſch und epikuräiſch Leben", mit vollen Segeln ſteuert er der gemeinen flüchtigen Freude nach; der Fauſt der Goetheſchen Dichtung lehnt alle Verlockungen des Mephiſtopheles mit ernſtem Kopfſchütteln ab. „Was kannſt Du armer Teufel geben?" Nicht um des Genuſſes willen ſucht er den Genuß — weiß er doch zu gut, daß er ihn nie wird befriedigen können.

„Du höreſt ja, von Freud' iſt nicht die Rede.
Dem Taumel weih' ich mich, dem ſchmerzlichſten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Buſen, der vom Wiſſensdrang geheilt iſt,
Soll keinen Schmerzen künftig ſich verſchließen,
Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt,
Will ich in meinem innern Selbſt genießen,
Mit meinem Geiſt das Höchſt' und Tiefſte greifen,

Ihr Wohl und Weh auf meinem Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und wie sie selbst am End' auch ich zerscheitern".

Das ist derselbe Faust, der sich durch alle Facultäten gearbeitet, der den Todestropfen an die Lippen gesetzt, „und wär' es mit Gefahr in Nichts dahinzufließen", der alte Himmelsstürmer, dem, wie Mephistopheles sich ausdrückt, auch später in seiner jugendlichen Metamorphose der „Doktor noch im Leibe steckt". Indem er sich anschickt, das höhere Wesen in sich zu vernichten, erkennt er es nur in seiner ganzen Macht an. Je mehr er sich betäubt, desto reiner stellt es sich in ihm dar. Das schale Treiben der Studenten ist ihm zuwider, der Quark der Hexenküche ekelt ihn an. In das Glück, das ihm Gretchens Liebe darbringt, mischen sich die bitteren Anklagen der Reue. Unfähig, in der friedlichen Genügsamkeit ihrer Existenz Heil und Rettung zu finden, verfolgt ihn der Fluch seiner Ruhelosigkeit: er kann sie nur vernichten, sie der Mutter und dem Bruder, die durch seine Schuld starben, in den Tod nachschicken. Mit dem furchtbaren Aufschrei der Geliebten „Mir graut's vor dir" scheinen sich alle guten Gewalten gegen ihn zu kehren — er dünkt uns verloren zu sein.

Alles, was für den Dichter zur dramatischen Ausführung dieses Ideengehaltes erforderlich war, athmet das echteste, sinnlichste Leben, wie der Held selbst. Auch die über- und unterirdischen Mächte, deren er zur Förderung des seelischen Prozesses im Faust bedarf, haben so viel Substanz, wie sie dramatische Personen haben müssen. Man betrachte sie einzeln, und man wird keine finden, die eine blasse Gedankenschöpfung wäre. Sie *bedeuten* wohl mehr als bloße Individuen, sie sind symbolisch verstanden oder doch verstehbar, aber sie sind nicht erst für den Gedanken mühsam *erfunden*. Mephistopheles, die Hexen und Hexenwesen der Küche und der Walpurgisnacht sind vollkommen concrete Geschöpfe, die der Phantasie, ich möchte sagen, der *Anschauung* unseres Volkes vertraut sind, und auch der Erdgeist ist keine Abstraction, sondern vielmehr — man gestatte den Ausdruck — eine „Concretion". Wie es Goethes echte künstlerische Art war, hat er bei ihrer Schöpfung nicht für ein Allgemeines

das Beſondere geſucht, ſondern er hat das vorhandene Beſondere zu allgemeinerer, ſymboliſcher Bedeutung erhoben. Auch für den Herrgott und die Erzengel taugt dieſe Behauptung. Wir haben eben durchweg, auch in den außerirdiſchen Perſonen, Charaktere, aber keine bloßen Begriffe vor uns. Nur dieſe Leiblichkeit aller Figuren des erſten Theils (mit alleiniger Ausnahme des ganz ungehöriger Weiſe von dem Dichter dem Ganzen als Intermezzo eingeſchobenen Walpurgisnachttraumes „Oberons und Titanias goldene Hochzeit") verleiht ihnen aber auch die Qualität wahrhaft dramatiſcher Perſonen und rechtfertigt und erklärt den mächtigen Erfolg, den ſie auf der Bühne erringen.

Die nähere Prüfung wird dies bis ins Einzelne beſtätigen. Die akademiſchen Bürger ſind eben ſo meiſterliche Charakterköpfe wie der Städterſchwarm, der ſich von der Oſterſonne gelockt zum Thor hinausdrängt, wie Gretchen und ihre Umgebung. Welch' prächtiges Portrait iſt nicht dieſer Wagner, das erſte menſchliche Weſen, das ſich neben dem Helden zeigt! Man darf ihn nur nicht als alten, bald ergrauenden Pedanten darſtellen, denn er iſt, obwohl er in dem Göchhauſenſchen Manuſcript „Magiſter" genannt wird, Fauſts Famulus. Das Inſtitut der Famuli exiſtirt an einigen Univerſitäten, z. B. in Leipzig, noch jetzt. Es ſind meiſtens junge, ärmere Studenten, die den Profeſſoren zugeordnet ſind, ihnen Dienſte wie den Anſchlag der Collegien am ſchwarzen Brett, die Benachrichtigung der Hörer im Fall einer Verhinderung u. ſ. w. leiſten und dafür, wenn ſie nicht ein Honorar oder ihren Lebensunterhalt dafür beziehen, die Vergünſtigung des unentgeltlichen Beſuchs der Collegien und dergleichen genießen. Zur Zeit Fauſts, der als Docent im Univerſitätsgebäude ſelbſt wohnt, war der Famulus dem Profeſſor vollſtändig zugewieſen; er war ſein Amanuenſis und wohnte, wie ſein Meiſter, mitten zwiſchen den Hörſälen. Ein ſolcher Famulus iſt Wagner, der wohlbemerkt im zweiten Theile erſt „Doctor" und einer der Gelehrteſten der Erde wird. Bedenkt man nun noch, in wie jungem Alter manchmal die Studirenden des Mittelalters und der Reformationszeit promovirten, ſo iſt die Theatertradition, den Wagner als alternden Mann zu geben, erſt recht unbegreiflich. Jedes Wort aus ſeinem

Munde, sein begieriges, doch immer bescheidenes Fragen giebt uns ja Klarheit darüber. „Und eh' man nur den halben Weg erreicht, muß wohl ein armer Teufel sterben". Dabei denkt er an sich. Wäre er fertig, er würde sich hüten, sich von Faust Raths zu erholen. Erst im zweiten Theil ist er, „der zarteste gelehrter Männer", wie er genannt wird, abgeschlossen, und wie viel selbstbewußter ist nun auch sein Ton! Der Wagner unserer Theater sieht wie ein anstudirter Pedell aus, aber von der Halbgelehrsamkeit der Bönhasen ist der Wagner Goethes himmelweit entfernt. Auch ist der trockene Ton, das Schleichende, Hüstelnde bei dem jungen Menschen viel einschneidender und charakteristischer als bei dem alten. Der Schmächtigkeit seines Baues und seiner Stimme entspricht die Art, wie er seinen Herrn und Meister ausholt. Er hatte sicherlich die Absicht, sich breit zu setzen, um mit dem Herrn Doctor womöglich immer fort zu wachen. Faust weicht ihm ungehalten aus, mit kurzen, herben Antworten, allein der Unermüdliche findet immer wieder ein neues Thema und bringt es bescheiden aufs Tapet. („Allein der Vortrag macht des Redners Glück" — „Verzeiht, es ist ein groß Ergötzen, Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen" — „Allein die Welt! des Menschen Herz und Geist" —). Dies alles fragt er sitzend. Wäre er stehen geblieben, fände er schon von selbst den Ton des beharrlichen Zuwartens nicht, das sorgfältig Fragende, das seine Wißbegierde bedingt, und Faust seinerseits hätte weniger Grund zu seinem ablehnenden Betragen. Auch nicht der leiseste Strich fehlt dem Bilde, das seit jener Zeit für immer der classische Typus übergelehrter Pedanterie geblieben ist.

Wie köstlich heben sich aus dem Gewimmel des Spazierganges die einzelnen Gestalten heraus: die Handwerksburschen, die Studenten, die Bürgerstöchter und Mägde. Der junge Fuchs, der sich im zweiten Theil so trefflich zum Jünger Fichtes entwickelt hat, die Kneipgenies aus Auerbachs Keller, die ehrliche kurzangebundene Soldatennatur des Valentin, die geschäftige Kupplerin Marthe: es sind Alles vollendete Schöpfungen der reifsten Kunst des Dichters. Ihre Krone aber ist Gretchen. Sie ist das herrlichste Beispiel, wie sich bei Goethe gerade in einem weiblichen

Charakter das rein Individuelle zu schönster Allgemeingültigkeit verklärt. Sein eigenthümliches in den Gesprächen mit Eckermann (II., 41) aufbewahrtes Wort, die Idee der Weiblichkeit sei ihm angeboren und nicht aus der Erfahrung abgeleitet, wird überhell im Anschauen einer solchen Gestalt. Es ist eben etwas so ganz das Individuelle Ueberragendes, Typisches darin, das Weibliche selbst, ohne daß dies jemals doch der besonderen individuellen Begrenzung entbehrte: ein Räthsel, scheinbar ein Widerspruch, aber von der höchsten Kunst durch die That gelöst. Goethes Männergestalten bleiben fast immer nur subjectiv, sie tragen zu viel von ihrem Schöpfer an sich — und diese Verwandtschaft wird ihnen sehr oft gefährlich — in seinen Frauen aber findet der wunderbarste Ausgleich des Realen mit dem Idealen statt. So sehr wird dies auch allgemein empfunden, daß die schwärmerische Begeisterung, besonders der Frauen, in Gretchen wohl gar ein weibliches Muster erblickt, das zu sein sie doch (glücklicherweise!) nicht beansprucht. Sie ist ein einfaches Bürgermädchen, „sitt- und tugendreich", aber doch auch „etwas schnippisch zugleich", sie hat ihr naives Gefallen am Putz, sie ist leicht bereit, der Mutter „was vor zu machen", sie sorgt sich in frommer Befangenheit um des geliebten Mannes Seelenheil; sie hat mit ihren Gespielinnen über jeden Fehltritt einer Anderen tapfer geschmält — und doch fällt sie selber leicht, sie findet Mittel und Wege die Ihren zu täuschen, ihr Kindchen ertränkt sie im Teich. Es ist nichts Außerordentliches in ihr und ihrem Schicksal — aber jede kleinste Regung ihres Wesens quillt aus dem Born der Weibesnatur. Alles an ihr ist so ganz Weib, so ganz die Seele des Weibes: die Liebe, daß man den Eindruck gewinnt, als sei hier das Geschlecht selbst in einer herrlichen Idealfigur personificirt. Wie eigen geartet aber Gretchen ist, sieht man besonders deutlich, wenn man sie neben eine andere nicht minder meisterliche Schöpfung, Clärchen, stellt. In dieser drängt Alles zu knabenhafter, mannhafter That und Opferung: Gretchens Liebe schmiegt sich stumm mit geschlossenen Augen an, sie denkt nicht, sie handelt nicht, sie giebt sich nur hin, sie versinkt in dem Geliebten. Sie kennt nichts Anderes als ihn.

„Sein hoher Gang,
Seine edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt" —

sie fühlt in ihrer Liebe nicht, daß es *neben* dieser ihrer Welt noch eine andere giebt. *Ein* Gefühl aber lebt in ihr unauslöschlich, und selbst die höchsten Seligkeiten des Genießens vermögen es in ihr nicht zu ertödten: das der Welt *über* der Erde. Clärchen umfaßt ihr Glück mit herzhafter Sinnlichkeit. Sie denkt nicht darüber hinaus. Sie will Nichts von moralischen und religiösen Scrupeln, Nichts von Bedenken hören. Als ihr Leben seinen Gehalt verloren hat, wirft sie es ohne Zagen weg. Ganz anders Gretchen. Wie in dem stillen reinlichen Hauswesen, das ihre Hand leitet, und dessen Schilderung in ihrem Zimmer (Fausts Monolog „Willkommen, süßer Dämmerschein") und in der Gartenscene zu den schönsten Perlen der Dichtung gehört, so kommt auch in ihrem zweifelfreien Glauben an die Heiligkeit der kirchlichen Einrichtungen ihr bürgerliches Deutschthum lieblich zu Tage. Sie steht unter dem Bann der „Sitte", die auch das religiöse Gefühl in ihr gepflegt hat. Sie empfindet „sittlich", auch als sie sich dem Geliebten schon hingegeben. Wie sie früher ein Recht zu haben glaubte, die Gefallenen zu verlästern, so beugt sie sich nun selbst mit tiefverwundeter, schuldbeladener Seele dem über sie hereinbrechenden Unheil. Nur zaghaft versucht sie dem wasserschöpfenden Lieschen ihr Mitleid mit dem armen verlassenen Bärbelchen zu zeigen, ganz zaghaft nur; sie vermag ja nicht der Anklägerin Unrecht zu geben. Sie fühlt, daß ihr Geschick ein tragisches ist, daß

„Alles, was sie dazu trieb,
Ach, war so gut, ach, war so lieb",

aber sie denkt nicht daran, sich zu entschuldigen; „ich bin nun selbst der Sünde bloß!" — damit verurtheilt sie sich. Selbst von dem Geliebten trennt sie das Heilige, dem sie die Kniee gebeugt, dem sie gebüßt und gesühnt; ihr moralischer Instinct leitet sie selbst im Dunkel des Wahnsinns. Das „Mir graut's vor dir" wäre in Clärchens Munde ganz undenkbar — Gretchens Laufbahn schließt es auf das Vollkommenste ab.

Ebenso bewunderungswürdig wie das Menschliche ist das Magische des ersten Theils. Kein Teufel in der Literatur nimmt es mit dem Mephistopheles auf. Der Geist, der stets verneint, der „Schalk", d. h. der Anstifter alles Truges und aller Sünde, „der stets das Böse will und stets das Gute schafft", ist mit dem machtvollen Dämon der Zerstörung und zugleich mit dem gemüthlichen Teufel des Volkshumors zu einem genialen Ganzen verschmolzen. Es ist insofern nicht ganz richtig, daß der Herr im „Prolog im Himmel" den Mephistopheles in Gegensatz zu andern „Geistern, die verneinen", bringt, als dieser späterhin sein Programm gewissermaßen erweitert. An sich wäre es zwar denkbar, daß das Anstiften zum Bösen als eine Mission der Geister der Verneinung gälte, und daß für dies höllische Revier ein eigener Minister, eben Mephistopheles, bestellt wäre. Auch die verheerenden Naturgewalten, auch Pest und Seuchen, auch das Häßliche, das der Schönheit den Sieg streitig macht, wären Kräfte der Verneinung. Man könnte sich den „Schalk" etwa nur als den Gelegenheitsmacher der Sünde und außer ihm noch ein ganzes Heer von Dämonen denken, so viel es Laster und sündliche Gedanken giebt. Man könnte! aber zu einer solchen Unterscheidung sehen wir uns im Verlauf der Dichtung nicht mehr veranlaßt, denn Mephistopheles ist Alles in Allem. Wie er körperlich bald in dieser, bald in jener Gestalt erscheint, so kehrt er auch geistig bald diese, bald jene Seite seines Wesens heraus. Er bezeichnet sein Element als die „Sünde, Zerstörung, kurz das Böse". Er ist nicht ein Teufel, sondern der Teufel; den „alten Satansmeister" nennen ihn die Engel in der Schlußscene des zweiten Theils. Die Vernichtung in der Natur ist sein Werk.

„Was sich dem Nichts entgegen stellt,
Das Etwas, diese plumpe Welt,
So viel als ich schon unternommen,
Ich wußte nicht, ihr beizukommen,
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand —
Geruhig bleibt am Ende Meer und Land.
Und dem verdammten Zeug, der Thier- und Menschenbrut,
Dem ist nun gar Nichts anzuhaben.
Wie viele hab' ich schon begraben!

Und immer circulirt ein neues, frisches Blut.
So geht es fort, man möchte rasend werden."

Das Häßliche ist sein Element. Er herrscht im Reich der Gemeinheit. Er ist der Meister der scheußlichen Hexen, deren viehischen Cult er in der Walpurgisnacht huldreich entgegennimmt. Er ist die Ironie, die jeder Illusion ihre Kehrseite zeigt, die Alles bewitzelt und bespöttelt. Vor dem Herrn, vor dem es keine Lüge giebt, erscheint er in seiner Satansmaske, dem Spaziergänger trottet er als Pudel vorauf, dem Doctor erscheint er als fahrender Scholast, dem verjüngten, in die Welt hinausfahrenden Faust als edler Junker, der Junker Hans der Volkssage, im rothen Kleid, mit der Hahnenfeder am Hut; dem unverdorbenen Schüler träufelt er das süße Gift in der Maske des Professors ins Herz, der Marthe plaudert er von ihrem Mann, den Studenten singt er ein Schelmenlied. Im zweiten Theil umlauert er den Faust in immer wechselnder Erscheinung: als Narr, als Phorkyas, als Schiffspatron. So ist er Allen Alles, stets das Böse, aber für einen Jeden in der ihm taugenden Gestalt. Der Spott ist ihm unentbehrlich. Er muß nun einmal mit den Menschen leben. Wie könnte er also die Verneinung ernsthaft treiben? Er muß sich verstellen, fremde Mienen borgen — seine Natur aber kann er nicht verläugnen: sie entlädt sich in der Ironie, im Humor. Aber auch diese Hülle läßt er fallen, wo er ihrer nicht bedarf. In dem kurzen Monolog „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft" zeigen sich die unverfälschten Satanszüge. In der gewaltigen Prosascene „Im Elend! Verzweifelnd" ist es, als wüchsen ihm riesige dunkle Flügel, als erhöbe er sich über Menschenmaß, unheimlich, beängstigend. Ganz ebenso wirkt sein Erscheinen im Kerker. Da giebt es kein Lächeln mehr; die Wange wird bleich vor dem Anblick der siegfrohen Hölle.

Dieser fühlbar wirklichen Figur stehen die übrigen Geister (mit wenigen Ausnahmen) zwar nicht an phantastischem glaubwürdigem Leben nach, aber sie lassen sich schwieriger in die theatralische Erscheinung umsetzen. Wenn das Treiben der Hexenküche allenfalls noch darzustellen ist, wie es gedacht worden, so wird die Wüstenei der Walpurgisnacht scenisch immer nur angedeutet

werden können. Die literarischen Curiositäten, die in ihr nach dem schlechten romantischen Recept, vom Thema abzuschweifen und eine Dichtung durch willkürliche Anspielungen auf die Zeitverhältnisse zu würzen, nicht fehlen (Nicolai als Proktophantasmist), sind für die Aufführung nicht nur entbehrlich, sondern absolut untauglich und daher schonungslos zu entfernen. Daß Goethe mit der Schilderung des Hexensabbaths ein rundes, ausgeführtes, der Phantasie völlig Genüge schaffendes Bild entworfen, läßt sich wiederum auch nicht sagen. Es kommt zu keiner allgemeinen Orgie — wie bei dem Osterspaziergang schieben sich immer nur einzelne Personen und Gruppen vorüber oder jagen rasch, wie ein Wirbelwind, vorbei. Aber unvergleichlich ist das Herannahen der Hexen, und wunderbar anschaulich ergänzt das Epische der Scene, die Schilderung der grotesk-schaurigen Landschaft und des den Gipfel umdrängenden Gewimmels, hier die Lücken des Dramatischen.

„Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre, wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste:
Girren und Brechen der Aeste,
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen;
Im fürchterlich verworrenen Falle,
Uebereinander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte!
Hörst du Stimmen in der Höhe?
In der Ferne, in der Nähe?
Ja, den ganzen Berg entlang
Strömt ein wüthender Zaubergesang."

Wie wäre das mit den Mitteln unserer noch so vorgeschrittenen Theatertechnik auch nur annähernd wiederzugeben!

Nicht anders steht es mit dem Erdgeist und der Erscheinung des schönen Weibes in dem Zauberspiegel der Hexenküche. Fürst Radziwill, dem man u. A. die tüchtige Composition der Osterchöre verdankt, hat auch den Erdgeist singen lassen: eine matte,

monotone Weise, die den hinreißenden Worten, die keiner Nachhülfe bedürfen, mehr schadet als nützt, und der K. G. Schröer in seiner kleinen Schrift über die „Aufführung des ganzen Faust auf dem Wiener Hofburgtheater“ nicht das Wort hätte reden sollen! Auf den Theatern, denen diese Version geläufig ist, erscheint der Gewaltige dann auf einem Postament, mönchartig costümirt, und trotz der langen Gewänder, die ihn umwallen, durch sein Menschenantlitz die ganze Nichtigkeit seiner irdischen Abkunft verrathend. Natürlich macht ein solcher Anblick den Eindruck, den Faust von dem „schrecklichen Gesicht“ empfangen soll, vollständig zu Schanden. Wenn man nicht im Stande ist, ein riesiges Gebild herzustellen, das von weißem Haar und grauen Gewändern umflattert, von Feuerwolken umwallt, in Donner und Sturm erscheint und das Blut erstarren macht, dann bleibt nur der einzige Ausweg, den Geist gar nicht in Person auftreten, sondern ihn durch Donner, Blitz und Sturm ankündigen und hinter der Scene durch ein Schallrohr sprechen zu lassen. Dem sichtbaren Menschen glauben wir doch nicht, daß er „am sausenden Webstuhl der Zeit schaffe“ — aber leicht bereitet die Phantasie uns, was wir bedürfen. Wir sehen den Archäus wirken und weben und begreifen das Entsetzen des Titanen, der sich vor der gewaltigen Kraft wie ein Wurm im Staube krümmt. Das hätte u. A. auch Wilbrandt bedenken sollen, als er in der Wiener Aufführung zwar auf den singenden, aber nicht auf den sichtbaren Erdgeist in rother Beleuchtung verzichtete!

Auch das Spiegelbild der Hexenküche bleibt besser der Phantasie Fausts und der unsrigen überlassen, als daß eine Ballerine in weißer und rother Gaze den Versuch es zu verkörpern macht.

„Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?“

Das kann nur eine Tizianische Venus ohne Kleider und Falten sein. Und welche Theaterdirection würde einen solchen Versuch wagen, welches Publikum würde ihn officiell ertragen? Etwas Anderes ist es schon mit dem seligen kleinen Geisterreigen, der sich ganz gut wenigstens annähernd in Duft und Glanz darstellen ließe.

Man dürfte dazu allerdings keine Erwachsenen verwenden, sondern nur Kinder, und diese müßten sehr zierlich mit dem Körper sich leicht und fließend anschmiegenden Gewändern bekleidet sein. In einer weiten sonnigen Landschaft, die sich bis in die Soffitten verlieren könnte, hätten sie gruppirt, nicht als sogenanntes lebendes, d. h. todtes, sondern als mäßig bewegtes Bild zu erscheinen: wir sähen die Lauben,

„wo sich für's Leben,
tief in Gedanken,
Liebende geben",

das Kelterfest, die seligen Inseln, den Tanz auf der Aue; dazu hörten wir die Musik, den jauchzenden Chor — man sollte denken, ein solches Arrangement, von poetischer Hand geleitet, könnte uns recht wohl eine Vorstellung von der entzückenden Vision geben, die sich dem schlafenden Faust eröffnet. Aber einen Meister erfordert es allerdings — und fehlt der, dann verzichtet man besser ganz darauf und begnügt sich mit einem Bilde.

Uebersieht man nun das Ganze noch einmal im Hinblick auf die Illusion des Sinnlichen, Lebensvollen, die für das Theatralische eine conditio sine qua non ist, so finden wir kaum eine Lücke. Menschen und Geister beanspruchen volle Realität. Es sind Wesen, an die wir glauben, sie haben körperliche Existenz.

Wie stellt sich hierzu nun der zweite Theil? Dichterisch war er durchaus nothwendig. Der Faust des Volksbuches durfte der Hölle verfallen, der Faust Goethes mußte sich zur Klarheit durchringen. Der Augenblick hatte noch zu kommen, den er im Gefühl der Befriedigung gebannt wissen wollte; Mephistopheles glaubte ihn damit zu sich herabziehen zu dürfen — für uns bedeutete dieser Moment von vornherein Fausts Erlösung: er, den alles Glück der Sinne nicht befriedigt, konnte nur dann das letzte Wort:

„Verweile doch, du bist so schön!"

rufen, wenn er sich ein Glück erobert, das mit der Sünde Nichts mehr gemein hat. Ginge er dennoch zu Grunde, so wäre sein Ende die grauenvollste Anklage gegen die Schöpfung überhaupt und der schreiendste Widerspruch mit dem wunderbaren Lobpsalm, mit welchem der Prolog im Himmel beginnt:

. . . . . .

„Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag!“

Die Reinigung der Seele Fausts von den Schmerzen der Reue, von dem „erlebten Graus“, eine Aufgabe, die nur im Epos durch alle Phasen verfolgt werden könnte, vollzieht sich in der Dichtung in einer einzigen Scene. Faust, der in einsamer Zelle verschmachtete, der sich, in die Welt hinauseilend, sofort mit Schuld befleckte, sucht und findet Ruhe und Genesung in der stillen Abgeschiedenheit einer Waldthalidylle. Blumen-Würzgeruch und -Duft umhaucht ihn, die Geister der Quellen und Bäume rauschen ihm Stärkung zu. All' die heilenden Kräfte der ländlichen Natur, deren Segen noch kein verwundetes Herz vergebens angerufen, reichen ihm ihren Mohntrank. In den Elfen erscheinen sie *personificirt*. Was Monate, Jahre in der Wirklichkeit vielleicht vermögen, bewirkt ihr Zauber vor unseren phantastisch erregten Augen während der Ruhe *einer* Nacht. Bei Aeolsharfenklängen beginnen sie ihr Wunderwerk. Die vier Vigilien, die „vier Pausen nächt'ger Weile“, von denen Ariel singt, werden zu eben so viel Stationen für Fausts Heilung. Sie verrauschen im Gesange mit Geisterschnelligkeit.

„Wenn sich lau die Lüfte füllen
Um den grünumschränkten Plan,
Süße Düfte, Nebelhüllen
Senkt die Dämmerung heran,
Lispelt leise süßen Frieden,
Wiegt das Herz in Kindesruh,
Und den Augen dieses Müden
Schließt des Tages Pforte zu“.

Welch' wunderbare Poesie! Der Abenddämmerung folgt die Nacht („Nacht ist schon hereingesunken“), das Morgengrauen („Schon verloschen sind die Stunden“), der helle Tag (Wunsch um Wünsche zu erlangen Schaue nach dem Glanze dort“) — und als das Getöse der Sonne, das, wie es den Prolog im Himmel einleitet, auch den zweiten Theil eröffnet, die Elfen in die Felsen, unter's Laub verscheucht, erwacht der unruhige, gehetzte Mann mit neugestärkter Seele. Eine gründliche Wandlung ist mit ihm vorge-

gangen. Der vermeſſene Gedanke, Alles erkennen zu wollen, iſt von ihm gewichen: der Regenbogen, der ihm über dem Sturz der Waſſer erſcheint, wird für ihn das tröſtliche Symbol, daß das Licht (die Wahrheit) nur dem Himmel gehört, während es ſich für unſer Auge in vielfach wechſelnden Farben bricht. Jenes blendet uns, dieſe ſehen wir mit Beruhigung. Keine dieſer Farben iſt allein das Licht, erſt ihre Vereinigung iſt es: keine der irdiſchen Erſcheinungsformen iſt allein die Wahrheit, alle vereint ſind es. Die Natur, ſagt Schiller, iſt ein unendlich getheilter Gott, und in einem ſeiner gedankentiefen Diſtichen „Licht und Farbe" verdeutlicht er das Bild und den Vergleich:

„Wohne, du ewiglich Eines, dort bei dem ewiglich Einen,
Farbe, du wechſelnde, komm freundlich zu Menſchen herab."

Ohne daß Goethe es deutlicher als in dieſer, von beiden großen Dichtern ſehr geliebten und oft variirten Beziehung zum Regenbogen ausſpricht, giebt er damit doch der aufmerkſamen Betrachtung deutlich genug zu verſtehen, daß Fauſt von dem verderblichen Wahn ſeines Wiſſensdranges geneſen iſt. Jetzt reiht auch er ſich in den Ring der Creaturen gelaſſen ein; jetzt denkt er nicht mehr daran, Gott gleich zu werden, es genügt ihm, eine Farbenbrechung des ewigen Lichtes, ein Atom des göttlichen Ganzen zu ſein. Seine Kräfte erhalten eine neue Richtung. Beherrſchte ihn im erſten Theil der Erkenntnißwille, ſo beherrſcht ihn fortan der Wille zur That.

Ich halte dieſe Scene für ein unvergängliches Meiſterwerk. Die Art, wie Goethe den pſychologiſchen Proceß hier in die dramatiſche Form gegoſſen, iſt ganz herrlich. Es fehlt den Elfengeſtalten Nichts zu poetiſchem, glaubhaftem Leben. Und doch iſt eine theatraliſche Vorführung dieſes „Prologs zum zweiten Theil", wie man ihn nennen könnte, etwas ganz Ungehöriges, weil der concrete Vorgang nichts gegen das iſt, was er bedeutet. Der ſymboliſche Gehalt entgeht uns, wenn wir die Scene anſchauen, völlig. Es bleiben eben nur Elfen übrig, die wie die Theaterelfen des „Oberon" und des „Sommernachtstraums" (Choriſtinnen mit kurzen Gazeröckchen) Jemanden in Schlaf ſingen. Und würden ſie noch ſo ſchön und zart verleiblicht: niemals werden ſie

für unsere Anschauung zu den Heilkräften der Natur, die Fausts wundem Herzen Balsam einträufeln. Bei dem Theatralischen halten wir uns an das, was wir sehen. Wagner läßt in der „Götterdämmerung" die Nornen das Weltenseil an die Esche knüpfen: für uns bleibt es immer nur ein Seil, aber nicht das Seil der Weltgeschicke; das Seil, das wir sehen, aber nicht das, was es bedeuten soll. Gerade so geht es hier. Was aber gewinnen wir mit dem Anschauen des bloß äußeren Vorganges? Nichts als ein opernhaftes vielleicht schönes Bild. Wir hören herrliche Worte, aber ihr sinnvoller entscheidender Bezug zu Fausts Leben geht uns nicht auf.

Uebrigens ist dieser „Prolog", den der sonst so verdienstvolle und so oft das Richtige treffende bekannte Faust-Commentator von Loeper unbegreiflicher Weise „entbehrlich" (!) finden konnte, von Eckermann, mit den übrigen Scenen des ersten Actes verbunden, eingerichtet und am 24. Juni 1856 in Weimar zur Aufführung gebracht, auch mehrfach wiederholt worden. Merkwürdig ist dabei, daß Eckermann den Sprung von der Elfenscene zur Kaiserlichen Pfalz ausfüllen zu müssen glaubte und, zweifelsohne mit Goethes Einverständniß, eine Zwischenscene, einen Dialog zwischen Faust und Mephistopheles dichtete, den Herr von Beaulieu-Marconnay uns in dem von Ludwig Geiger herausgegebenen „Goethe-Jahrbuch" mittheilt (II. Band 1881). Die Dichtung ist auffallend gut und deutlich im Goetheschen Geist empfunden und gestaltet, aber es widerspricht durchaus meiner Empfindung, daß Mephistopheles in der reinen Atmosphäre des Gebirgsthals erscheinen und Fausts so weihevoll gestärktes Gefühl mit seinen Cynismen verletzen darf. Hier muß Faust einmal allein sein. Auch wird, wenn eine Anknüpfung an die Scenen am Kaiserhofe gesucht und damit die zeitliche Beziehung stärker betont wird, die Elfenscene ihrer hohen symbolischen Bedeutung entkleidet. Wir müssen eben die Zeit einmal vergessen und sie uns nach Belieben zwischen den Elfen und der Kaiserlichen Pfalz so lang denken können, wie wir wollen. Wozu brauchen wir auch Faust seinen Entschluß, den Hof aufzusuchen, äußern zu hören? Sein Erscheinen

dort belehrt uns zur Genüge, daß er ihn zur Stätte seiner neuen Wirksamkeit gewählt.

Der Ungunst der Darstellung der Elfenscene hilft übrigens der Eckermannsche Zusatz nicht auf. Allenfalls ist es theatralisch zu loben, daß er die heilkräftige Wirkung des Zaubers in Fausts Worten zusammenfaßt:

„Ich fühle Kraft zu jedem guten Werke. —
Sei das Vergangne hinter mir gethan!
Was ich erduldet, sei vergessen,
Verschmerzet jedes Glück, das ich besessen,
Betret' ich nun die neue höh're Bahn."

Sonst bleibt sie, was sie auf der Bühne sein muß: ein für die Augen nicht viel sagendes Tableau, hinter dem etwas verborgen liegt, etwas, was wir durch die Darstellung nicht kennen lernen. Goethe fühlte das sehr wohl, als er sich gegen Eckermann dahin äußerte: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und anderen Dingen der Fall ist" — eine Berufung, die leider etwas obenhin und unzutreffend ist, insofern in der „Zauberflöte" trotz der mannichfaltigen Ungereimtheiten des Sujets doch ein gewisser, durch sich selbst wirkender dramatischer, musikalisch erst geweihter, Zusammenhang besteht, der als solcher auf das Publikum wirkt, ohne daß man, was die Wenigsten wissen, „höheren", d. h. freimaurerischen Sinn dahinter zu suchen hätte, der eben auch für die Darstellung nicht vorhanden ist, wenn er es überhaupt ist.

Aehnlichen Verwirrungen ist man von nun an auf Schritt und Tritt ausgesetzt. In die realen Verhältnisse spielen fortwährend symbolische und, was dramatisch und theatralisch weit bedenklicher ist, allegorische Anspielungen hinein. Das Leben am kaiserlichen Hof giebt ein buntes, gefälliges Bild, der geistreich arrangirte Maskenanzug (ein blos halb-künstlerisches Ergötzen, das dem Suchen und Finden des Schönen voraufgeht) wirkt theatralisch angenehm unterhaltend. Die Beschwörung der Helena und die Verzückung, in welche der Anblick des Urbildes der classischen

Schönheit Fauſt verſetzt, ſind von ſinnlich wirkender ſtarker dramatiſcher Macht; nicht minder bedeutend iſt es, Fauſt nach dieſer Paralyſe wieder in dem Moder ſeines längſt verlaſſenen Studirzimmers zu erblicken. Aber was weiter? Wird der Gedanke, den man aus dem bunten Wuſt der claſſiſchen Walpurgisnacht allenfalls loszulöſen vermag, uns durch die Anſchauung ihrer wechſelnden Bilder wirklich ſichtbar? Empfinden wir, daß Fauſt, der fehlte, als er das Schöne (die Helena) mit dreiſten Händen wie etwas Körperliches faſſen wollte, und deshalb vernichtet, als es ihm entwich, zuſammenſank, jetzt das Verlorene dadurch wieder zu erlangen bemüht iſt, daß er langſam und ſtetig bis zu dem Sitz ſeines Werdens vordringt? Denn das deutet die Zauberfahrt nach Hellas und Alles, was wir von Helenas Geburt, buchſtäblich ab ovo, von Leda und dem Schwan an in Traumbildern und Geſpenſter-Wirklichkeit erfahren. Vermag die Erneuerung unſerer Bekanntſchaft mit dem Schüler des erſten Theils, der jetzt als fertiger Philoſoph mit unglaublich kecker Suada in der vortrefflich geſchauten Perſon des Baccalaureus vor uns erſcheint, uns für die myſtiſch-befremdlichen Räthſel, die uns der Homunculus aufgiebt, vollauf zu entſchädigen? und ſpüren wir, wenn die Phiole des Kleinen am Wagen der Galathea zerſchellt, wirklich, daß der *Gedanke* an der Macht der *Liebe* zu Schanden wird? Wie nun gar, wenn die an ſich ſo herrlich gemeißelten Helenaſcenen uns in eine fremde, lebloſe Welt verſetzen, wenn ſich die Antike mit der Gothik, das Hellenenthum mit dem Germanenthum paart, wenn Helena und Fauſt auf dieſe Weiſe zu Begriffen entkörpert werden und ihrem weſenloſen Bunde wieder ein Begriffliches, Euphorion, halb Lord Byron, halb ſeine Romantik und der Philhellenismus entſpringt? Hier fehlt alles wahrhaft Dramatiſche und Theatraliſche. Nur ſelten zuckt über die bleichen Züge dieſer Schemen der Blitz des Lebens, nur ſelten pulſirt in ihrer Stimme warmes Blut. Die Einzelheiten dieſer Verbindung bleiben dunkel, und wenn Euphorion ſtirbt, Helena in Nichts zurückfließt und Fauſt auf den Wolken ihrer Gewande über den Erdenraum hinweggetragen wird, dann mag nur Wenigen der Einfall kommen, daß man es hier mit etwas mehr als einem ſchönen Spuk zu thun

gehabt hat. Hinterläßt die Scene dennoch einen stärkeren Eindruck, so ist es, weil sie uns das immer ergreifende Orakelwort „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde“ zuruft und weil wir einen eben noch in dreifachem Leben beglückten Menschen nun wieder verwaist wissen. Daß er unter dem sittlichenden Einfluß des Schönen abgeklärt ist und jetzt aufs Neue mit reinerem Erfolge ins öffentliche Leben eingreifen kann, wird uns dadurch jedoch nun und nimmer zum Bewußtsein geführt. Wir wissen es, weil wir die Dichtung und ihre Commentare kennen, weil wir uns ihren Zusammenhang zu ergrübeln versuchen, aber aus dem Bühnendrama „Faust“ erführen wir es nie, wenn wir es auch hundert Mal sähen.

Sei es aber. Der große Held hat ein neues Stadium hinter sich. Der Zaubermantel des Bösen ist vergessen und abgethan — nicht umsonst hat ihn die Wolke der Helena in höhere, reinere Lüfte getragen. Er hat die Macht der „aesthetischen Erziehung“ (dieser große Gedanke unsrer classischen Zeit) an sich erfahren; das Schöne hat ihn geläutert, aber es ist ihm schon nicht mehr Zweck des Lebens. Er sucht sich praktischere Ziele. Verlangte es ihn früher, das Wohl und Wehe der Welt „auf seinen Busen zu häufen“, so treibt es ihn jetzt, seine Kräfte den Menschen mitzutheilen. Zunächst bethätigt er sie noch in einem Zerstörungswerk, dem Krieg — ein größeres, ein Werk des Aufbauens, ein Friedenswerk folgt. Aus dem leidenschaftlichen Nehmer wird ein Geber, aus dem Egoisten ein Liebender, und derselbe Mann, dem die weite Welt zu eng war, findet nun die seligste Befriedigung darin, die Strecke Landes, die ihm sein Fürst zum Dank für die Besiegung des Gegenkaisers geschenkt, zu entwässern, fruchtbaren Boden zu schaffen und dem Augenblick entgegenzusehen, wo er „auf freiem Grund mit freiem Volke stehen kann.“ Der Kriegsact ist matt und interesselos, aber dieser Schluß, wie wunderbar groß ist er! Kurz vor seinem Tode schrieb Goethe das Ende seines Helden. Und mit welcher Frische und Erhabenheit zugleich! Der Friede der beiden Alten, der so schmählich vernichtet wird, die grauen Weiber, die grabenden Lemuren, Faust's Tod, das ist Alles vollkommen, und auch angeschaut, in seiner unmittel-

baren Verständlichkeit, von höchster packendster Gewalt. Der Hohn der Hölle, die den Vertrag voreilig erfüllt glaubt, obwohl der todt Niedersinkende nur ein bedingtes „Zum Augenblicke dürft' ich sagen" gesprochen, und die nun von den in ruhigem Glorienschein heranschwebenden, Rosen streuenden Engeln überlistet und vernichtet wird — das bedarf keiner Glossen. Prellt die Volkssage den Teufel um seine Vertragsrechte — so thut es der Herr auch hier, aber in wie großem sittlichem Sinne! Mephisto war seiner Sache völlig sicher: die entfliehende Seele war ihm verfallen, und Faust selber hatte ja nie versucht an dem Pakt herumzuklauben und zu deuteln. Der Herr der Heerscharen aber wußte von vornherein: wenn ein Geist wie Faust je den Augenblick gebannt wissen möchte, dann konnte es nur ein Augenblick sein, der nicht zu theuer mit dem Tod bezahlt wird, ein Augenblick voll großer heiliger Empfindungen, die das Gemeine tief unten lassen. Und solch' einen Augenblick genießt Faust, einen Augenblick der Erlösung aus den Banden der irdischen Selbstsucht. Für Andre leben, für Andre untergehen — das ist die höchste Weisheit, das ist die einzige Philosophie, eine Philosophie des Herzens, die in alle Ewigkeit Bestand hat. Und die Seele dieses Gewaltigen, der Alles, was er errungen, in den Dienst der Menschheit stellt, tragen die Engel, höher als Mephistos Zaubermantel, höher noch als die lichte Wolke der Schönheit, der allerbarmenden Liebe an's Herz.

Es ist echte, goldene Poesie, wahres Leben in der verklärten Körperlichkeit der Kunst, ein Ausfluß der höchsten Schöpferkraft, die uns den ersten Theil gegeben. Die durchaus musikalisch gedachte Apotheose steht zwar nicht auf der Höhe dieser großen dichterischen Offenbarung, aber ihre katholischen Vorstellungen vermitteln den Gedanken, daß sich die Seele im Jenseits von Stufe zu Stufe weiter entwickle, leicht und glücklich. Bei vielfachen Wortverschnörkelungen finden sich auch in ihr noch die reinsten dichterischen Perlen, und wie die Quintessenz des Ganzen erklingt der Triumphgesang, der die werkthätige Liebe preist, im schönsten Wohllaut Goetheſcher Poesie:

„Gerettet iſt das edle Glied
Der Geiſterwelt vom Böſen,
Wer immer ſtrebend ſich bemüht,
Den können wir erlöſen,
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Theil genommen,
Begegnet ihm die ſel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen."

Einer getreu den dichteriſchen Angaben folgenden Darſtellung entzieht ſich die letzte Scene jedoch von ſelbſt.

Schon bei einer ſo ſummariſchen Betrachtung ergiebt ſich, daß die Aufführung des zweiten Theiles eine Menge von Unzulänglichkeiten mit ſich bringt, und dieſe häufen ſich bergehoch, wenn man ihnen ins Einzelne nachgeht. Die tiefe philoſophiſche Vorſtellung vom „Reich der Mütter" bleibt auf der Bühne vollkommen dunkel. Die Schöpfung des Papiergeldes mit dem Hinweis auf John Law, der Streit des Neptunismus und des Vulkanismus, die verkünſtelten, halbdunklen Geſänge der Greife, Sphinxe und Sirenen, Chiron, die Manto — Tireſias' Tochter, mit deren Hülfe Fauſt (nach einer bisher ungedruckten „Ankündigung" Goethes, die man in der neuen Weimarer Ausgabe Band 15, II, S. 210 findet) als ein zweiter Orpheus „zu dem unabſehbaren, von Geſtalt um Geſtalt überdrängten Hoflager der Proſerpina" hinabſteigen ſollte, um ſich, gleich Alceſten und Eurydicen Helena von den Schatten zurückzuerbitten — mit dem Drama und dem Theater haben ſie Nichts zu thun; zahlloſe ſprachliche Geziertheiten, Zeitanſpielungen aller Art rauben uns die Illuſion, daß wir empfindende Geſchöpfe reden hören und daß dem Dichter wirklich darum zu thun war, uns einen concreten Vorgang zu ſchildern. Die Romantiker haben den Unfug der literariſchen Polemik und Tendenzelei im Drama bekanntlich auf die Spitze getrieben — immer auf Koſten des Dramatiſchen wie des Poetiſchen überhaupt, und der große Goethe, deſſen Verehrung ihnen Vorwand und Halt für ihre „Schule" und ihren bittern Haß Schillers werden mußte, fand leider keine Unehre darin, es ihnen in dieſen Verirrungen gleich zu thun.

Es ist selbstverständlich, daß auch die maßloseste Bewunderung des zweiten Theiles und der felsenfesteste Glaube an seine Aufführbarkeit nicht so weit ging, ihn mit Haut und Haaren auf die Bühne zu bringen. Er mußte eingerichtet und stark beschnitten werden. Dieser Arbeit unterzog sich, nachdem Gutzkow bereits 1849 zur Feier von Goethes hundertstem Geburtstag alle auf die Helena bezüglichen (auch von dem Dichter im Jahre 1827 als „klassisch-romantische Phantasmagorie" selbstständig und vorweg veröffentlichten) Scenen auf dem Dresdner Hoftheater unter dem Titel „Der Raub der Helena" zur Aufführung gebracht, zuerst der seiner Zeit oftgenannte Literat „Chevalier" Wollheim da Fonseca, dessen Bearbeitung denn auch mit einer erfindungsarmen, „anständigen", aber langweiligen Musik des Engländers Hugh Pierson, im April 1854 in Hamburg, später in Breslau und Frankfurt a. M., 1873 noch im Stadttheater zu Leipzig, zuletzt 1880 in Dresden über die Bretter ging und 1874 bei Keßler in Leipzig im Druck erschien. Der Bearbeiter verfuhr so radikal, daß er den Maskenzug mit dem Papiergeldzauber völlig strich (während er doch als Pantomime ganz wohl darstellbar gewesen wäre) und im kaiserlichen Palast den „Wundermann" Faust sogleich die Beschwörung der Helena vornehmen ließ. Den Homunculus verquickte er in räthselhafter Weise mit Gretchens ertränktem Kinde, dem Euphorion und einem seligen Knaben, und ließ ihn, der nach Wollheim ein Geschöpf des Mephistopheles und nicht des Wagner ist, sich rechtzeitig dahin expliciren:

„Schiebst Du Vergangenheit in Gegenwart,
Wird Alterthum modern hervorgescharrt,
Entsteh' ich selbst daraus, ich weiß nicht wie,
Zum zweitenmal von Helena geboren,
In Faust den Vater findend, der verloren:
Euphorion, die neuromant'sche Poesie (!)"

Die classische Walpurgisnacht beseitigte Wollheim ungehöriger Weise ganz, dagegen ließ er die Scenen der von ihm mit Gretchen mystisch identificirten Helena ziemlich vollständig stehen; der Kriegsact wurde (mit Recht) erheblich gekürzt, an Stelle des Philemon und der Baucis ein alter Klausner eingeführt, dem sein Häuschen über dem Kopf

angezündet wird, und der in der „Schlußapotheose", in welcher Gretchen und Helena als eine Person in weißgekleideter Verklärung erscheinen, Gott weiß warum, wenigstens auf der Leipziger Bühne, als pater seraphicus wieder auftrat. Nach dem ergreifend wirkenden Sterben Fausts verklang das Ganze scenisch und musikalisch gleich matt.

Wäre es bei dieser Einrichtung geblieben, so wäre gewiß der zweite Theil, der sich in ihr wenig Freunde zu erwerben wußte, der Bühne auch jetzt, vielleicht auf immer, fern geblieben. Wollheim glaubte zwar, seine Einrichtung habe u. A. in Leipzig einen „durchschlagenden Erfolg" erzielt, — wogegen ich, der sie dort gesehen, bestimmt versichern kann, daß dies nicht der Fall war, daß sie vielmehr nach einmaliger Wiederholung schon ad acta gelegt wurde. Nannte er aber das Leipziger Resultat einen „durchschlagenden Erfolg", wie mußte dann der Breslauer „halbe Erfolg" ausgesehen haben, dessen er selbst gedenkt? Es war dem rührigen Manne gewiß nicht übel zu nehmen, daß er sich über den Bühnenwerth seiner Arbeit Täuschungen hingab, und daß für ihn auch die Musik seines Freundes Pierson „herrlich" und „großartig" war — hätte nur sein Glaube nicht die sonderbare Rechts- und Anstandsauffassung in ihm erzeugt, daß eine jede der seinigen nachfolgende Bearbeitung des zweiten Theiles eine Verletzung seines geistigen Eigenthums sei. Ja wirklich! außer der seinen sollte keine Bearbeitung zu Recht und in Ehren bestehen können! Wollheim vertrat diesen Standpunkt in dem „Epilog" seiner Bühnenausgabe in feinen Formen, ganz wie ein „Cavalier" — aber was würde aus der Welt bei solcher Auffassung der Dinge werden? Trotz seines Protestes vollzog sich denn auch am 6. und 7. Mai 1876 in Weimar ein ihm sehr unbequemes sogenanntes theatralisches „Ereigniß", das diesen Namen in der That verdiente, denn es wirkt noch nach und hat in vieler Beziehung überaus anregend gewirkt: die erste Aufführung des ganzen Faustdramas, von Otto Devrient „für die Aufführung als Mysterium in zwei Tagewerken eingerichtet". Mit ihr trat die Frage der Aufführbarkeit des zweiten Theiles in ein neues interessantes Stadium.

Die wichtigste Seite der Devrientschen Einrichtung ist (auch für den ersten Theil) die Wiederbelebung der mittelalterlichen Bühne mit ihren drei Abtheilungen: dem Erdgeschoß (darunter das „Loch"), der „Brücke" und „Zinne", die minder wichtige seine Redaction des Textes. Jene, deren Stärke darin liegt, daß sie, wie es die ersten berühmten Inscenirungen classischer Dramen durch die Meininger thaten, das scenische Gefüge möglichst vereinfacht und eine Menge störender und unnöthiger Verwandlungen vermeidet, ist insofern von Bedeutung gewesen, als sie dies für unser modernes Theater durchaus wichtigste Princip der Inscenirung in seinem Nutzen klar bewiesen und seine Anwendung auch auf andern Theatern, bei anderen Aufgaben angeregt und gefördert hat. Die Phantasie der Regisseure hat dadurch eine neue Richtung bekommen, wofür Weimar und Meiningen zugleich das Verdienst in Anspruch nehmen können. Im „Prolog im Himmel" nehmen die Engel in der Devrientschen Einrichtung die Zinne ein, aus dem Raum zwischen den beiden Treppen, die rechts und links von der Brücke (eine Wolkenschicht) auf das Podium hinablaufen, steigt, als aus dem Höllenrachen („Loch"), Mephistopheles. Weiterhin erhebt sich auf der Zinne, um nur einige Beispiele zu nennen, das Stadtthor in der Scene des Osterspazierganges, der Thurm des Lynkeus im zweiten Theil; die Brücke findet die einfachste und zweckdienlichste Verwendung während des Spazierganges als allereigentlichste Brücke, in der Kellerscene als Galerie, im kaiserlichen Palast als Estrade; den Raum zwischen den beiden Treppen füllt bald ein (überbrückter) Bach, bald der Brunnen, bald eine Reihe festlicher Gemächer in weiter Perspective — kurz, es leuchtet ein, daß mit dieser Terrassirung der Bühne das scenische Bild ebenso übersichtlich wie reich wurde und daß eine geschickte Hand in einem so hergerichteten Raum viel zusammenzudrängen vermochte. Ein ganz erhebliches Bedenken machte sich jedoch sogleich d a gegen geltend, daß Devrient in das vortreffliche Straßenbild, das er auf diese Weise zu schaffen verstanden, auch so intime Scenen, wie es diejenigen in Gretchens Gemach, im Garten der Marthe, im Dom sind, verlegen zu können geglaubt hatte. Die Häuser der Nachbarinnen, die Kirche, der Brunnen,

das Muttergottesbild, das läßt sich wohl Alles malerisch neben einander aufbauen und giebt von der „quetschenden Enge der Straßen“ einer deutschen Stadt jener Zeit eine glückliche Vorstellung. Wenn sich nun aber eine Hauswand oder vielmehr deren breite gekoppelte Fenster öffnen und Gretchen in ihrem Miniaturzimmerchen sichtbar wird und den „König in Thule“ singt oder spricht, wenn eben dort Faust und Mephistopheles erscheinen und reden, wenn auf dem kleinen Fleck Gartenerde, welchen der gedrängte Bühnenraum der Frau Marthe vor ihrem Hause übrig läßt, die vier Personen sich hin- und herschieben, wenn anstatt unter der großartigen gothischen Wölbung Gretchen vor der Kirchenschwelle niederkniet und Trost bei dem Ewigen sucht, dann kommen einige der wundervollsten poetischen Bilder um den einzig zu ihnen taugenden Hintergrund. Das Auge wird durch das viele Drum und Dran, das es gleichzeitig mit zu bewältigen hat, verwirrt; man vermißt die Stimmung des jungfräulichen Gemachs („Willkommen, süßer Dämmerschein“), des Blumendufts im Garten, des weihrauchdurchströmten, von den Andächtigen erfüllten, von der Orgel durchbrausten Gotteshauses. Und zu alledem werden die Schauspieler in ihren Bewegungen dadurch so eingeengt, daß es nicht zu verwundern wäre, wenn sie mit der freien Entfaltung ihrer Gliedmaßen auch den freien Aufschwung der Seele nicht zu finden vermöchten.

Bei dem Arrangement des zweiten Theiles fehlte es glücklicherweise an solchen Störungen, und es läßt sich gar nicht leugnen, daß Devrient seine Aufgabe, wie man es von einem so verständigen und poetisch empfindenden Manne auch erwarten durfte, ganz anders ergriffen und gelöst hat, als Wollheim — aber selbst einer seiner wohlwollendsten Beurtheiler, Karl Frenzel, mußte (in seiner „Berliner Dramaturgie“ II., pag. 167) doch zugeben, daß die Erwartungen „in zwei Akten getäuscht, in den drei anderen über ein mittleres Maß des Genügens weit hinaus befriedigt worden seien.“ Ich vermag nur nicht mit Frenzel hierin „ein untrügliches Zeichen der theatralischen Lebensfähigkeit des Werkes“ zu erblicken, halte vielmehr, wie er selbst es an anderer Stelle thut, das Unternehmen nur erst für einen „Ver-

such, nicht für eine vollendete Lösung der Aufgabe" (pag. 175). Devrient wandelt den Maskenzug zum musikalisch begleiteten stummen Reigen um und behält alles Uebrige (auch die classische Walpurgisnacht) im Auszuge, stark gekürzt, bei. Dabei trifft er die, wahrhaft vortreffliche, Aenderung, das erste Auftreten der Helena und ihr Schwinden in den Walpurgisnachtsact (den dritten) zu verlegen und folgeweise den zweiten auf die Scenen in Fausts Studirzimmer zu beschränken. In schlagender Begründung führt er in Bezug auf diesen Punkt in der der Druckausgabe der Bearbeitung voraufgeschickten Einleitung aus: „Der Zweck war nicht allein, diese Zaubernacht in e i n Bild zusammenzufassen und damit das Spukhafte vom realen Leben der beiden ersten und letzten Acte zu scheiden, sondern ganz vornehmlich der, das Auftreten der Helena, mit erheblichen Kürzungen, als eine Erscheinung der Spuknacht in deren Mitte zu stellen. Es ist bekannt, daß Goethes Geschmack an dieser Figur ihn verleitet hat, ihren Auftritt zu einem selbstständigen Gedichte auszuweiten. Er hat dadurch nicht nur der Traumerscheinung ein lebendiges Fleisch und Blut gegeben, das Geschick ihres Lebens erhielt dadurch auch ein individuelles dramatisches Interesse, während sie der ursprünglichen Anlage des Faustdramas gemäß nur in Bezug auf Faust bestehen durfte." Mit vollkommenem Glück hat Devrient durch dies im Grunde so einfache Verfahren einer hierin mißverständlichen Deutung der Gestalt und ihrer Stellung im Werke vorzubeugen gewußt. Daß er in dem wundervollen Monolog Fausts zu Anfang des vierten Actes, „Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß" die Worte „Aurorens Liebe" in „Margarethens Liebe" umgewandelt, hebt dagegen schon Frenzel als eine „immerhin bedenkliche Aenderung", im Widerspruch mit Wilbrandt, der sich diese Aenderung angeeignet, hervor. Ich habe dem beigestimmt und immer geglaubt, daß Faust hier an s e i n e erste Liebe, das selig unbestimmte, nie wiederkehrende erste unschuldige Liebesgefühl, das sich in seiner jugendlichen Brust einst, vor langen Jahren entfacht hat, denkt. Mir schien das Wort nicht anders deutbar:

„Des tiefsten Herzens f r ü h s t e Schätze quellen auf."

„Er nennt das Wolkenbild ein „jugendérstes, längstentbehrtes, höchstes Gut", er spricht von dem „schnellempfund'nen, ersten, kaum verstand'nen Blick". Das Alles trifft doch seine Annäherung an Gretchen nicht. Sie zwar brachte ihm ihren Frühling, aber er nahte ihr, zuerst leichtsinnigen Genuß suchend, dann als ein leidenschaftlicher Zerstörer, um sie bald treulos zu verlassen. Könnte eine solche Erinnerung so reine Stimmungen in ihm erzeugen? Und war denn Gretchen seine erste Liebe? Hatte er vor seiner Neugeburt durch den Zaubertrank empfindungslos gelebt? Liegt es nicht näher, daß eine unbestimmte Jugenderinnerung, jene Zeit, in welcher das Auge den Himmel offen sieht und das Herz in Seligkeit schwelgt, vor seiner Seele aufdämmert, die noch überfließt von den Schönheitswonnen, die ihm Helena beschcert hat? Er hat die Schönheit selber sein genannt. Mit diesem Gefühl keimt das erste „höchste Gut" wieder in ihm auf, die Schwärmerei der ersten Liebe, die in der Geliebten das Muster aller Frauen sieht, und deren Glückseligkeit mit der zuerst vergötterten Gestalt, sei sie wer sie sei, immer unzertrennlich verbunden bleibt. Nur nebelhaft, wie die Ränder der zerfließenden Wolke tauchen diese Empfindungen in seinem Gemüthe auf — er läßt sie alsbald wieder fahren. Sie kennzeichnen nur die Klarheit seines Seelenzustandes." Dieser Ansicht, die ich bislang vertreten habe, scheint nun zwar eine Notiz in den Paralipomena zum vierten Akt in der Weimarer Ausgabe (Band 15, II, 238) halbwegs zu widersprechen, denn dort findet sich die bisher ungedruckte wunderliche Bemerkung des Dichters „Die Wolke steigt halb als Helena nach Südosten, halb als Gretchen nach Nordwesten". Die Bemerkung heißt in anderer Fassung jedoch „Die Wolke steigt als Helena, doch verhüllt in die Höhe." Und jedenfalls bezeichnet sie dem Helden wie dem Dichter nicht Gretchen allein. Aurorens Liebe, das heißt, die unverändert jugendliche, ist sie ihm, die Liebe selbst, und wenn sie bestimmtere Züge annimmt, dann sind es halb die holden des arglosen Kindes, deren Glück und Leben Faust in ungestümer Sinnlichkeit zerstörte, halb die herrlichen der reinen Schönheit, vor deren Zauber die wilderen und niedrigeren Wünsche zurückweichen. Die Sinnlichkeit und Geistigkeit der Liebe

ſtellt ſich ihm in der Phantasmagorie alſo vereinigt dar. „Des tiefſten Herzens frühſte Schätze quellen auf“ und „Wie Seelenſchönheit ſteigert ſich die holde Form“.

In der Schlußſcene griff der Bearbeiter auf den erſten Plan des Dichters zurück und nahm die uns erhaltenen Worte:

„So ruhe denn an deiner Stätte!
Sie weihen das Paradebette,
Und eh' das Seelchen ſich entrafft,
Sich einen neuen Körper ſchafft,
Verkünd' ich oben die gewonnene Wette.
Nun freu' ich mich aufs große Feſt,
Wie ſich der Herr vernehmen läßt,“

in ſeine Redaction auf. Dagegen läßt ſich durchaus Nichts ſagen. Die Ausführung des Gedankens, wonach Mephiſtopheles von dem Herrn oder dem „Reichsverweſer“ (Chriſtus) erfahren ſollte, daß er wider ſeinen Willen nur dem göttlichen Plan gedient und Fauſt dem Himmel gewonnen habe (eine Logik, die ihm einleuchtet), verſagte ſich Devrient jedoch. Er läßt die roſenſtreuenden Engel erſcheinen und Mephiſto mit ſeinen Teufeln und Teufelchen mit den Worten:

„Nein, diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben,
Der Reichsverweſer herrſcht vom Thron,
Ihn und die Seinen kenn' ich ſchon,
Sie wiſſen mich, wie ich die Ratten, zu vertreiben“

vor ihnen die Flucht ergreifen. Er bringt den „alten Satansmeiſter“ trotzdem nicht um den herrlichen humoriſtiſchen Schluß, noch den Himmel um ſeinen königlichen Triumph. Es iſt klar, daß die Scene nicht gut in ganzer Länge gegeben werden kann, und ich glaube ſogar, daß Devrients ſchonſame Hand immer noch mehr Ueberflüſſiges und Verletzendes hätte entfernen und der Idee der Beſiegung Mephiſtos durch die Macht der Liebe, die bei ihm zur ſchnöden, alles Nachdenken raubenden Luſt wird, trotzdem erſchöpfenden, verſtändlichen Ausdruck hätte verleihen können. Daß damit aber, wenn Mephiſtopheles im Höllenrachen verſchwindet, eiligſt ein Ende gemacht werden muß, bedarf kaum der Begründung. Für den Zuſchauer genügt es, Fauſt und Gretchen im Reich der ewigen Liebe vereinigt zu wiſſen — dieſe

Befriedigung gewährt ein Tableau hinlänglich; die breite musikalische Ausführung der vollständigen Anachoreten-Scenen würde man dramatisch nicht mehr ertragen, selbst wenn Lassen, der das Devrientsche Mysterium musikalisch leidlich illustrirt hat, in ihnen sein Bestes gegeben hätte, ja sogar dann, wenn man die wundervolle Composition Robert Schumanns dazu benutzen wollte. Auch hier hätte Devrient immer noch rücksichtsloser verfahren dürfen.

Der Urheber der neuen und Aufsehen erregenden Einrichtung konnte sich übrigens, wie man sich immer zu dem absoluten künstlerischen Werth seines Unternehmens stellen mag, neben dem Verdienst, den Regisseuren Deutschlands neue Anregungen gegeben zu haben, noch das andere zuschreiben, die Aufmerksamkeit des Publikums wieder auf den ganzen Goetheschen Faust gelenkt und auf die Bedeutung auch solcher Scenen, die den Meisten so gut wie unbekannt geblieben, damit nachdrücklich hingewiesen zu haben. Es ist schon immer etwas, wenn sich das Publikum heutzutage einige Abende ernstlich mit einem würdigen Gegenstande beschäftigt. Und wenn auch nur die Seltenheit und der bunte Zierrath der Ausstattung es anlockt — man kann doch aus einem guten Buche lernen, auch wenn man es nur um des glänzenden Einbandes willen gekauft hat. Auch die Veröffentlichung des Devrient'schen „Mysteriums" durch den Druck (Karlsruhe 1877, Braun) förderte die Beschäftigung mit der Frage der Darstellung beider Theile. Mehr noch die Verpflanzung der Weimarer Einrichtung unter Otto Devrients eigener Führung (er war zugleich ein kluger Darsteller des Mephistopheles) auf andere Bühnen (die Stadttheater zu Köln, Düsseldorf, das Victoria-Theater zu Berlin, das Großherzogliche Theater in Oldenburg, die Stadttheater zu Leipzig, Breslau u. a.); endlich die Nebenschößlinge, die der Devrientsche Gedankenkeim getrieben und die dem väterlichen Stamme zum Theil sogar über den Kopf gewachsen sind: an körperlicher Länge mehr, als an geistiger Bedeutung. Das Königliche Hoftheater zu Hannover hat wiederholt mit entschiedenem Erfolge einen auf vier Abende vertheilten Faust-Cyklus in der Einrichtung seines weiland Regisseurs Hermann Müller beherbergt und dafür Devrientsche Gedanken und die Lassensche Musik mit Nutzen verwandt. Diese

Viertheilung hatte den Vorzug, daß die einzelnen Abende nicht über Gebühr gedehnt und daß besonders im ersten Theil mit den Streichungen schonender verfahren werden konnte. Auch rechtfertigt es sich durch die Natur der Sache, daß der erste Abend (in welchem auch das Vorspiel auf dem Theater und selbstredend der Prolog mitbegriffen sind) mit Fausts Auffahrt zum neuen Leben („Ich gratulire dir zum neuen Lebenslauf") schließt, der zweite den Keller, die Hexe, die Gretchenscenen umfaßt, der dritte mit der Elfenscene beginnt und mit der classischen Walpurgisnacht endet und der vierte alles Folgende in sich aufnimmt. Auch das Hamburger Stadttheater erhielt durch seinen Regisseur Robert Buchholz, das Kölner durch Ernst Lewinger, das Frankfurter durch Claar, das Mannheimer Hoftheater durch den jetzigen Münchener Schauspielregisseur Jocza Savits u. a., seine eigene, auf zwei Abende beschränkte Fausteinrichtung.

Bedeutsamer noch als diese Zweigunternehmungen sind die, bis jetzt noch nicht verwirklichten, Vorschläge, die uns Dingelstedt in seinem Buche „Eine Fausttrilogie. Dramaturgische Studie" (Berlin; Paetel. 1876) hinterlassen hat, insofern sie nämlich vielfach Neues und Ueberraschendes bringen, das jedoch, wie sich bei der mehr blendenden als stichhaltigen Art des heimgegangenen „kosmopolitischen Nachtwächters" vorhersehen ließ, einer inneren und oft sogar einer äußeren schicklichen Begründung in den meisten Fällen entbehrt. Die Dreitheilung gewinnt Dingelstedt dadurch, daß er den Prolog im Himmel mit dem Monodram (den Scenen in Fausts Studirzimmer bis zum Einsatz der Osterchöre) zum ersten Theil verbinden, den zweiten Theil vom Spaziergang bis zum Kerker, den dritten von den Elfen bis zur Verklärung (natürlich sehr stark gekürzt) spielen lassen will. Er trug sich mit dem Gedanken, eine so eingerichtete Vorstellung, wie die Bayreuther Aufführungen, zum Mittelpunkt eines theatralischen Festes zu machen, das an Goethes Geburtstag in einem Festtheater, etwa in Bayreuth, stattfinden sollte. Eine freundliche und zweifellos durchführbare Idee! Dingelstedt verwies mit Recht auf den von ihm in Scene gesetzten Weimarer Schillertag, an welchem (es war der 11. November 1863) von elf bis zwölf

Uhr das „Lager“, von zwei bis halb fünf die „Piccolomini“, von sechs bis zehn Uhr der „Tod“ gespielt wurde, ohne daß Schauspieler und Publikum daran ermüdet wären. Auch läßt sich gegen die Eintheilung, wie Dingelstedt sie vorschlägt, Nichts einwenden. Sehr glücklich beginnt auch das Ganze mit dem „Prolog“ anstatt mit dem Theatervorspiel, das Weimar und Hannover beibehalten zu müssen glaubten. Dingelstedt hat vollkommen Recht, daß das Publikum „nicht hinter die Coulissen sehen dürfe, auch nicht in die Zelle des Dichters, nicht einmal in die Werkstatt des Theatermeisters.“ Kraft der Illusion hat der Zuschauer das Kunstwerk als etwas potenzirt Wirkliches entgegenzunehmen — wie soll er dazu gelangen, wenn ihm so deutlich wie in dem „Vorspiel“ zu Gemüthe geführt wird, daß es sich nur um ein Phantasiegebild handelt, und wenn er nun gar noch die Gründe hört, die den Director bewegen, es durch den Dichter ins Leben rufen zu lassen? Das Vorspiel ist eine herrliche Dichtung, die Worte des Poeten sind aus den innersten Tiefen der Seele geschöpft, wo die Kunstgebilde rein und klar, noch nicht bewegt und getrübt durch die Einflüsse des Tages, aufquellen, aber mit dem Riesenwerk, das ihm folgt, hat es ebenso wenig wie mit dem Theater etwas zu thun. Ist es denn nicht auch ein gerade erst durch die Darstellung aufgedeckter Widersinn, daß, wenn Dichter, Director und Lustige Person sich entfernen, das nota bene *erst zu schaffende* Drama sogleich auch schon beginnt?

Ist diese Auslassung beifallswürdig, so ist dagegen die erste durchgreifende *Aenderung*, die Dingelstedt mit Goethe vornimmt, überbedenklich. Die Scrupel, die sich gegen die Personification des „Herrn“ auf der Bühne regen, wären ja beseitigt, wenn aus dem vom hellsten Licht überflutheten Gewölk, aus der Mitte, woher alle Strahlen zu fließen scheinen, durch ein Schallrohr, ruhig machtvoll die erhabenen Worte erklängen, wie es denn auch Devrient, der anfänglich dem Herrn den Erzengel Michael substituirte, in der Druckausgabe seiner Einrichtung vorgeschrieben hat. Dingelstedt aber beruft den — Erdgeist und läßt ihm zu Füßen die — vier Elemente lagern, zwischen diesen die Engel mit Harfen und Palmenzweigen. Man traut seinen Augen nicht.

Nun darf man ja annehmen, daß Goethe dem Erdgeiſt in den erſten Werdezeiten ſeines Gedichts einen andren und bedeutungsvolleren Platz zugedacht hatte, als er ihm ſchließlich gegeben. In einem Vortrag des Bremiſchen Kunſthiſtorikers Dr. Guſtav Pauli fand ich einmal den Gedanken ſehr fein verfolgt, auf wen der Monolog in der Wildniß ziele, jene Stelle „Du haſt mir nicht umſonſt Dein Angeſicht im Feuer zugewendet“? oder der Ruf in der Proſaſcene „Großer herrlicher Geiſt, der du mir zu erſcheinen würdigteſt“? Wie die Dichtung aber einmal vor uns liegt, iſt nicht der Erdgeiſt, ſondern Gott ſelbſt der höchſte Herrſcher, und wie iſt es da nur möglich, an Stelle der über allem Geſchaffenen thronenden Macht, deren lebendiges Kleid der Erdgeiſt wirkt, dieſen ſelbſt zu ſetzen, der eben nur ein Arbeiter des Herrn, ein Geſell des großen Meiſters iſt? Und wie können zu den Füßen dieſes Geiſtes, um ſeinen Thron, die vier Elemente lagern, von denen er doch ſelber eins (die Erde) iſt, während die übrigen drei ihm von Naturrechts wegen ebenbürtig ſein müßten? Und wie iſt es ferner möglich, daß, wie Dingelſtedt gleichfalls wünſcht, dieſe ſtoffliche Gewalt das Rettungswort am Schluſſe der Kerkerſcene ſprechen ſoll? Mit Gut und Böſe, mit Schuld und Sühnung hat der Erdgeiſt Nichts, gar Nichts zu thun. In der Schlußſcene iſt er darum ebenſo wenig wie im Prolog am Platze. Auch giebt es für das Ende nach meiner Anſicht überhaupt nur eine Möglichkeit. Weder eine Männerſtimme, noch eine Kinderſtimme darf das ſelige „Iſt gerettet“ ſprechen. In Berlin hatte man vor Jahren das Letzte verſucht, vielleicht in dem Gedanken, das Heil aus dem Kindermunde eines Engels ertönen zu laſſen. Auch Devrient verordnet eine „Engelsſtimme.“ Aber Kinderſtimmen, ſelbſt die holdeſten, wirken auf der Bühne, weil ſie, um verſtändlich zu werden, angeſtrengt werden müſſen, immer häßlich, ſchneidend und nicht ſelten komiſch. Sind ſie nicht zu vermeiden, ſo ſind ſie doch nur ein nothwendiges Uebel. Die Scenen des Tellknaben, ſo lieblich ſie ſind, ergreifen doch weit mehr durch die Vorſtellung, daß wir ein Kind in dem unerſchütterlichen Vertrauen zum Vater reden hören, als durch die Ausführung. Die überſchwengliche Fülle der Gnade in dem „Iſt gerettet“ darf aber

vollends nicht in mühsam accentuirender Fistelstimme, sie muß in reinem, großem Klange an unser Herz, an unser Ohr dringen. Man lasse darum das erlösende Wort nicht sprechen, sondern singen, etwa achtstimmig, einen vollen Accord, von oben herab, während ein lichter Glorienschein auf die zusammenbrechende Unglückliche fällt.

Dingelstedts Verwendung des Erdgeistes ist somit nur verunglückt zu nennen. Auch will es mir gar nicht gefallen, daß bei Mephistos Nahen der Himmel sich verfinstern und der Sturmwind die Wolken peitschen soll. „Einige Engel entfliehen, verschwinden." Warum? Hat der Böse dort oben solche Macht? Bei Goethe ist im Himmel Alles ruhiger, unangefochtener, lächelnder Genuß.

„Da flammt ein blitzendes Verheeren
Dem Pfade vor des Donnerschlags,
Doch deine Boten, Herr, verehren
Das sanfte Wandeln deines Tags."

Mephistos humoristischer Abgang, das köstliche Wort:

„Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,"

soll fallen? mit einigen frechen Trotzworten gegen den Erdgeist soll er verschwinden? Warum? Es ist neu, aber nicht gut. Den Pudel, die Schöne im Zauberspiegel, den bösen Geist will Dingelstedt leiblich sehen — auch den Pudel! Warum nicht auch die Ratte, die das Pentagramm benagen muß? Für die Walpurgisnacht wünscht er eine Wandeldecoration, deren Inhalt er in seiner geistreich anregenden, aber mehr phantasievollen als auf das völlig Ausführbare Bedacht nehmenden Weise beschreibt. Ich habe die Befürchtung aussprechen zu müssen geglaubt: wenn diese Vorschläge Wirklichkeit werden sollten, würden sie sammt und sonders komödiantischer als poetisch erscheinen und der Wirkung der Dichtung mehr schaden als nützen, und sah bald, daß Wilbrandt, der den Dingelstedtschen Entwurf als Director der Wiener Burg wie ein Vermächtniß aufnahm, in derselben Einsicht zum größten Theil von ihnen abwich und mit den befolgten keine Wirkung erzielte. Fausts „Urväter Hausrath" soll bei seiner

praktikabeln Luftfahrt („Ein bischen Feuerluft, die ich bereiten werde, hebt uns behend von dieser Erde") in Flammen aufgehen, ein symbolischer Abschluß des alten Lebens. Aber in Wahrheit schließt Faust mit dem alten Leben keineswegs so gründlich ab, und als er sich im zweiten Theil in dem „hochgewölbten gothischen Zimmer", dem Ort seiner rastlosen Wissenskämpfe, wiederfindet, ist nach des Dichters ausdrücklichen Worten Alles „unverändert".

„Blick ich hinauf, hierher, hinüber,
Allunverändert ist es, unversehrt:
Die bunten Scheiben sind, so dünkt mich, trüber,
Die Spinneweben haben sich vermehrt,
Die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier;
Doch Alles ist am Platz geblieben,
Sogar die Feder liegt noch hier,
Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben."

Wie stimmt das mit dem Flammengrab, in welchem nach Dingelstedt Scheiben, Spinneweben, Tinte, Feder und der von Insekten wimmelnde Pelz ihr Ende hätten finden müssen?

Die Gesänge der Elfen, gerade diejenigen, die dem Chor gehören, und die für ihre zaubervolle Wirkung die Musik durchaus verlangen, wünscht Dingelstedt sprechen zu lassen („Wenn sich lau die Lüfte füllen.")! In dem großen Monolog nach Fausts Erwachen vermißt er einige auf die Vergangenheit bezügliche reuige und sühnende Worte. Ist denn aber Zweck und Wirkung des Elfenwunders nicht gerade völliges Gesundbaden, völliges Vergessen durch die Heilkraft von „Lethes Fluth"? Homunculus und Wagner und damit leider auch der Baccalaureus werden geopfert. Den vierten und fünften Act verschmilzt Dingelstedt in einen. Ist es zu verwundern, daß er den Erdgeist für den himmlischen Epilog noch einmal citirt? Wie? bleibt leider unentschieden, wie denn der Entwurf, besonders da, wo er den zweiten Theil betrifft, über kurze Notizen nicht hinauskommt. Es ist nicht zu bezweifeln, daß ein um das deutsche Theater so verdienter Mann und ein so pikanter Regisseur wie Dingelstedt es war, seinen Plan in allen Einzelheiten effectvoll ausgeführt und der

Inſcenirung Lichter aufgeſetzt haben würde, die eben geſehen und nicht beſchrieben ſein wollen. Einige Andeutungen giebt er uns ſchon hie und da. Aber bedeutende gute Neuerungen ſchlägt er nirgends vor; denn daß Gretchen an Valentins Leiche nicht in Marthens, ſondern in Lieschens Arme ſinken ſoll, wird man, ſo richtig es motivirt iſt, doch kaum dahin rechnen können. Und Alles in Allem muß darum hervorgehoben werden, daß Otto Devrient ſeine Aufgabe in den Hauptzügen weit beſſer gelöſt und beſonders auch durch eine Fülle kleiner fein empfundener und theatraliſcher Nüancen die ſceniſchen Bilder ungleich beſſer verknüpft und belebt hat.

Inzwiſchen iſt dieſem Entwurf bereits in ganz beſonderer Weiſe das Urtheil geſprochen, und Dingelſtedts beſcheiden lautende Erklärung, er ſei bereit, das Programm einer Aufführung des ganzen „Fauſt“, inſonderheit auch ſein eigenes, „als durch die vollendete Thatſache überholt und deswegen unnöthig geworden“, gern zur Seite zu legen, wenn ein anderes Unternehmen ſich erfolgreich dem deutſchen Bühnen-Repertoire einbürgere, hat eine beinahe tragiſche Beſtätigung durch die Wilbrandtſche Bearbeitung erhalten. Denn dieſer, der frühere Leiter des Wiener Hofburgtheaters, griff zwar den Trilogie-Gedanken auf, wich aber, wie bereits angedeutet wurde, ſo gänzlich von dem Dingelſtedtſchen Plan ab, daß dieſer damit wahrſcheinlich für alle Zeit begraben ſein wird. Denn wenn die Burg nicht ſo viel Pietät für ihren verſtorbenen Leiter beſaß, um auf ſeine wunderlichen Ideen einzugehen, wer würde es dann thun — wer, da mittlerweile faſt alle größeren oder mittleren Theater mit ihrer eigenen Fauſt-Einrichtung verſorgt ſind? Was Wilbrandt aber beibehielt, eben die Dreitheilung, erwies ſich als verfehlt (die Hexenküche iſt ein unbefriedigender Schluß) und als eine Störung des architektoniſchen Gleichgewichts in Bezug auf den auf einen Abend beſchränkten zweiten Theil. Die Wandeldecoration der Walpurgisnacht aber, für die Schröer eintritt, hat Andern den poetiſchen Genuß auf Koſten des decorativen bitter verkümmert. Daß Wilbrandt ſonſt weſentlich neue, werthvolle Vorſchläge gemacht, läßt ſich gleichfalls nicht ſagen — denn die Anordnung, daß Gretchen ihren Monolog

„Meine Ruh ist hin“ in Marthes Garten spricht, sodann Faust auftritt und nach einer langen stummen Umarmung das Gespräch „Versprich mir, Heinrich“ einsetzt — diese Anordnung mit Schröer für neu zu halten, kann doch nur Jemandem widerfahren, der in so exclusiver Wiener Luft lebt, daß ihm das „Reich“ eine „ultima Thule“ ist: denn diese Einrichtung ist so ziemlich auf allen deutschen Theatern heimisch. Eher ließe sich einiges Aufhebens davon machen, daß man in Wien dem Vorspiel auf dem Theater auch noch die „Zueignung“ voraufgeschickt hat, von dem Darsteller des Dichters in Goethes Maske gesprochen. Daß die wunderbaren Worte dieses Gedichts ihren Eindruck nicht verfehlt haben, bezweifle ich keinen Augenblick, aber es ist mit Recht dagegen eingewandt, daß es die Stimmung völlig verwirrt und die Bedeutung der „Zueignung“ verwischt, wenn nun plötzlich, nachdem sie verklungen, der Director und die lustige Person auftreten. Denn auf die Zueignung durfte nur die Tragödie selbst mit ihren jugendlichen, neu belebten „schwankenden Gestalten“ folgen, nicht aber das Vorspiel — also das eine oder das andere, und besser keins. Auch andere Seltsamkeiten und Oberflächlichkeiten, das Fehlen der Erichtho, die die classische Walpurgisnacht so schattenhaft ahnungsvoll einleitet, die undeutliche Behandlung von Chirons und Fausts Gang zur Manto, die Entfernung der Wolkengewänder der ins Wesenlose zurückgekehrten Helena, die doch die spukhafte und zugleich ideale Bedeutung dieser Gestalt so herrlich erklären, beweisen nur, daß Wilbrandt mit seiner Faust-Einrichtung nur zu den vielen vorhandenen eine neue gefügt hat, ohne sie, zumal die Devrientsche, die nebenbei noch das Verdienst hat, die Mutter aller übrigen zu sein, zu übertreffen.

Wenn Schröer trotz alledem mit einem großen, erschütternden und erhebenden Eindruck das Haus nach der Vollendung des Ganzen verlassen hat, so ist mir das in Bezug auf den ersten Theil keinen Augenblick zweifelhaft, zumal wenn ein Meister wie Sonnenthal den Faust spielt. Denn die Wirkung der Gretchentragödie ist immer und überall die rührendste und ergreifendste der Welt, und auch in mittelguter Darstellung versagt sie nie. Der zweite Theil aber wird dem gewiegten, gründlichen Kenner,

der sich jede Lücke aus seinem Wissen ergänzen, dem also nicht der kleinste Rest dunkel bleiben konnte, nun plötzlich, da er ihm zum ersten Male, dem Dämmer der Gelehrtenstube entrückt, in heller Wirklichkeit entgegentrat, gegenständlicher erschienen sein, als er es je träumte — und ich leugne nicht, daß es mir mit vielen seiner Partieen ähnlich ergangen ist. Die erste Ueberraschung entscheidet jedoch nicht, und wer an Theatereindrücke nicht gewöhnt ist, ist vollends für ihren Grund und die Wahrscheinlichkeit ihrer Dauer nicht der richtige Beurtheiler, ganz abgesehen davon, daß der Standpunkt der Faust-Erklärer nicht der der unbefangenen Zuschauer ist. Wenn Schröer aber äußert: „Wir haben ferner gefühlt, daß die schönen Verse von der Bühne herab doch noch schöner klingen, als beim stillen Lesen; daß Goethes Dichterträume in der Darstellung doch noch herrlicher sind, als man sich's im Lesen denken kann", so begreife ich das nicht und sage nur immer aufs Neue, daß mit einigen großen und herrlichen Ausnahmen das ganze Wesen dieser Poesie in der Darstellung nicht so zur Wirkung gelangen kann, wie es dem dichterischen Gedanken und der dichterischen Phantasie vorgeschwebt hat, eben weil der Gedanke in ihr mehr bedeutet als seine Einkleidung, und die Phantasie in bildnerische Weiten schweift und zu Formen greift, die sich der Enge des Theatralischen nicht bequemen.

Vischer schießt mit seiner satirischen Farce, „Faust, der Tragödie dritter Theil", gewiß weit, weit über das Ziel hinaus, aber seinen Aerger über die:

„Blind lobpreisenden Verehrer,
Nußknackerisch scholastischen Erklärer,
Kleinmeister, brillenäugigen Magister,
Die Famuli, die Pietätsphilister,"

kann man verstehen, und seinen Worten (in der zweiten Auflage):

„Ausstattungsstück ist jetzt dein Faust geworden,
Da gaffen sie in dichtgedrängten Horden
Beim zweiten Theile dumpfen Staunens voll,
Und Keiner weiß, was er sich denken soll",

kann ich nicht widersprechen. Trotzdem weiß ich, daß viele der trefflichen Männer, die den zweiten Theil des „Faust" auf die

Bühne gebracht, nicht daran dachten, ihn zu einer Feerie zu degradiren, daß sie vielmehr mit ernster, ehrlicher Ueberzeugung eine schöne Pflicht zu erfüllen glaubten, wenn sie dem bis jetzt noch nicht müde gewordenen Publikum das Werk immer wieder vorführten: selbst L'Arronge, der die Bedeutung der Helena-Scenen so wenig verstanden hat, daß er sie kurzweg aus seiner Einrichtung, die als „Fausts Tod" noch jetzt auf dem Repertoire des Deutschen Theaters in Berlin steht, entfernte. Ebenso gewiß gehören nicht Alle, die sich an dem zweiten Theil im Theater erbauen, zu den Vischerschen „Kleinmeistern" und „brillenäugigen Magistern", und aus Schröers Munde klingt es aufrichtig und begeistert, wenn er sagt: „Möge sich das Wunder weiter vollziehen und der Dichter mit einem Werke, das ein halb Jahrhundert nach seinem Tode erst in weiteren Kreisen erkannt wird, sein Volk erheben." Das zwar wünsche ich auch, wenn auch nicht gerade von der Bühne herab. Denn so kraus, dunkel und leblos zahlreiche Einzelheiten des zweiten Theils sind — sein Grundgedanke ist doch eben so klar wie groß und bedeutend, und das Schönste in ihm gehört zugleich zu den kostbarsten Schätzen der Weltpoesie.

Behielten aber jene Propheten Recht, die der ganzen Faustdichtung ihre dauernde Herrschaft auf dem Theater weissagen — gewiß, es wäre ein Glück für Deutschland und nach meiner Schätzung der Anfang eines neuen goldenen Zeitalters. Denn es ist doch immer, auch im Schwachen, Goethesche Poesie, von der eine Zeile mehr gilt als die ganze neueste Operetten- und Schwankliteratur zusammen. Und — so dürfe man doch wohl schließen: wenn das Publikum schon dies undramatische Ganze in den Räumen, in denen dramatische Kunstwerke in die Erscheinung treten sollen, lediglich um seiner poetischen Bedeutung willen hegt und pflegt, seine Dunkelheiten zu verstehen sich bemüht, seine Fehler nachsichtig vergißt, wie wird es dann erst jener Kunst die Herzen öffnen, die richtig gepflegt, erst im Theater zu vollster Blüthe gelangt, jener Kunst, der die Meisterwerke des Lear und Macbeth, der Minna von Barnhelm, des Wallenstein und des Prinzen von Homburg entstammen?

Der Director im „Vorſpiel“ würde mit ſeiner Beurtheilung des Publikums fortan Unrecht haben. Warten wir es ab. Und irren wir wirklich, wäre auch der zweite Theil unter jene Erſcheinungen zu rechnen, in denen das Drama, die Bruſt ausdehnend, einen vollen Athem ſchöpft, um Kraft zu neuen Thaten zu ſammeln, würden ſomit Devrient und ſeine Nachahmer mit ihren Verſuchen Recht behalten — dann wollen wir freudig „peccavi“ rufen, uns von den Thatſachen belehren laſſen und jenen Dank wiſſen, die uns dieſe Erkenntniß erſchloſſen haben. Die Zeit wird es beweiſen.

Schiller.

Die Räuber.

Sonntags, den 13. Jänner 1782 wird auf der hiesigen Nationalbühne aufgeführt: „Die Räuber“. Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet — so begann der Theaterzettel, der das in der Geschichte des deutschen Dramas und der deutschen Bühne schlechthin bedeutsamste Ereigniß, das sich auf den Brettern des Nationaltheaters zu Mannheim vollziehen sollte, ankündigte. Den Carl spielte Boeck, den Franz Iffland, Schweizer Beil, Kosinsky Beck, Amalie Elisabeth Toscani. Als handelte es sich um ein Spektakelstück mit ordinär moralisirender Tendenz, hatte der Dichter, der sich mit der Aufführung seines Erstlingswerks von dem verhaßten württembergischen Gamaschendienst auch äußerlich loszulösen begann, sich auf Dalbergs Rath dazu verstanden, der Aufführung eine auf dem Zettel abgedruckte Empfehlung „Der Verfasser an das Publikum“ voranzuschicken. „Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach“, heißt es darin, „und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.“

Das Stück hatte schon von sich reden gemacht; es galt für „berüchtigt“. Aus den benachbarten Städten Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speier war das Publikum in

Schaaren herbeigeſtrömt, und ſchon um 1 Uhr (die Aufführung begann um 5) waren die nicht nummerirten Plätze ſämmtlich beſetzt. Bei den überſpannten Erwartungen konnte es nicht ausbleiben, daß die erſten Acte nicht ganz befriedigten. Deſto unglaublicher wirkten die letzten. „Das Theater glich einem Irrenhauſe", berichtet ein Augenzeuge, „rollende Augen, geballte Fäuſte, ſtampfende Füße, heiſere Aufſchreie im Zuſchauerraum! Fremde Menſchen fielen einander ſchluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Thüre. Es war eine allgemeine Auflöſung, wie im Chaos, aus deſſen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!" (Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim, p. 67.)

Ein feiner Geſchmack, der lieber das Mittelmäßigſte, wenn es nur nicht verletzt, verhimmelt, als daß es dem Genius, der ſich über alles Maß hinwegſetzt, Gerechtigkeit widerfahren ließe, lehnte ſich natürlich gegen dieſe unwillkommene Wirkung auf. Das Mannheimer „Potpourri" glaubte, das Parterre würde binnen Kurzem ſelbſt zur Einſicht kommen und dieſem Räuber- und Mörderſtück den Garaus machen. Die Berliner Literatur- und Theaterzeitung berichtet unter dem 12. November 1782 vom „Hamburger Theater": „Die Vorſtellung dieſes ſchauderhaften Products unſrer Muſe war meiſterhaft . . . . . Doch wird dies Schauſpiel in der Vorſtellung wegen ſeines empörenden Inhalts nie anhaltenden Beifall behaupten können", und unter dem 23. November desſelben Jahres aus Leipzig: „Die Unwahrſcheinlichkeit der Handlung, die ſchreiende Beleidigung alles Coſtüms und die nachläſſige Schreibart ſind Flecken, die Jedem auffallen müſſen, der nur ein wenig weiß, was zu einem guten Schauſpiele gehört . . . . . Aber das Stück hat doch ſo ſehr gefallen; hat es denn gar kein Verdienſt? Das Gefallen bewies Nichts; es haben gar manche elende Büchlein in Deutſchland auf einige Zeit Glück gemacht: aber auch nach meinem Gefühl hat der Verfaſſer der „Räuber" ſehr viel Genie". Andere ächzten über die ſittenverderbende Macht eines ſolchen Stücks: ein Correſpondent macht den Herausgeber desſelben Blattes für den dummen Streich eines Jungen verantwortlich, der ſich nach der Lectüre des Stücks vor-

gesetzt hatte, mit einigen Mitschülern „als Räuber zu Fuß durch die Welt zu streichen“ (23. October 1784), und im Magazin der Philosophie und schönen Literatur“ (Leipzig 1785, 2. und 3.) wurden Schillern die Verbrechen des am 3. October 1783 zu Straßburg geräderten 28jährigen Abbé Frick unzweideutig in die Schuhe geschoben. Alle aber verwiesen den jungen Dichter auf Lessing und seine „Hamburgische Dramaturgie“, und fast Alle, die sich für die Hüter und Ordner im Reich der schönen Künste hielten, weissagten dem Stück, wie die Proben lehren, ein schnelles Ende. Vergeblich. Das „Räuber- und Mörderstück“, dessen Lectüre schon die Gemüther aufgeregt, errang nach den Aufführungen in Mannheim, Hamburg und Leipzig in kürzester Frist auch auf den übrigen deutschen Bühnen Sieg auf Sieg. Der Zwang der Karlsschule hatte wider Willen etwas Großes zu Stande gebracht. Wie es in einem Epigramm jener Zeit, das auf ein Wort Schillers anspielte, heißt, hatte „Frau Subordinatio dem Genius ein zügelloses, aber herrliches Kind geboren“ — und dieses Kind war unsterblich.

Carl Moor — das war die deutsche Jugend jener Tage, und im tiefsten Kern ist sie es trotz des glättenden Reichshobels und der seit 1870 ungangbar gewordenen Weltverbesserungsträume noch. All' unsre demokratische und revolutionäre Neigung, all' unsere Weisheit und Stärke, die Maßlosigkeit der Empfindung, der Idealismus, der nach trügerischen Zielen unüberlegt und wortreich jagt, der tugendhafte Drang der Reue — Alles steckt in dieser mit genialer Rohheit hingeworfenen Figur. Vergebens hat die Zeit Schillers und das Epigonenthum an dem cyklopischen Bau der „Räuber“ gerüttelt, vergebens eine nüchterne Kritik, die der Begeisterung nicht fähig ist, sie mit ihren unschönen Ausschreitungen in die Literaturgeschichte verwiesen: sie stehen da mit feurigem Auge, schwertgegürteter Rechte, zünden, schlagen ein und reißen mit sich, man mag wollen oder nicht. Das Stück ist und bleibt eine unvergängliche geniale That: für die Weltliteratur, für Deutschland, für Schiller selbst. Keinem anderen Dichter ist es beschieden gewesen, so mit einem einzigen wilden Schlage an das Herz des Volkes zu treffen, daß es zusammenfuhr, stutzte,

ſtaunte und jubelte. Und ſollte jemand vor allen Uebertreibungen nicht zum Genuß kommen können — eine Scene hat das Werk, die die Größe des Dichters ſo unzweifelhaft klar ſtellt, daß die Tadelſucht vor ihr verſtummen muß: die oft und mit Recht geprieſene Scene an der Donau. Hier iſt eine ſolche Mäßigung, eine ſolche Bändigung der Kraft, eine ſo unbeſchreibliche Einfachheit der Wehmuth, daß ſie das Herz im Tiefſten löſt. Auch Schiller wußte oder fühlte das. „Ihr Brief, und wir waren Freunde", ſchreibt er an Körner, „für Sie ſpricht Ihr erſter freiwilliger Schritt (die Annäherung an den ihm perſönlich unbekannten Dichter), für mich ſpreche, wenn Sie wollen, Carl Moor an der Donau." Stolz und offen! Aber Schiller durfte einem Manne gegenüber ſo reden, den ſeines Zeitalters ekelte, der „im Gewühl ausgearteter Geſchöpfe nach Größe ſchmachtete", einem Manne, der ſeinen rührenden ehrlichen Brief mit der Verſicherung ſchloß, daß die drei Perſonen, die ſich ihm in der Huldigung des großen Poeten angeſchloſſen hatten, Körners Braut und Schwägerin (Minna und Dora Stock) und Ludwig Ferdinand Huber, insgeſammt werth ſeien, Schillers Werke zu leſen". — Werth ſeine Werke zu leſen! Ja wohl!

Mehr aber als der hinreißende Schwung des Werkes, als der Sturm und Drang des Carl bedeutet bei den „Räubern" die auffallende, reife Sicherheit, die Schiller in einem Vierfachen bewies: in der dramatiſchen Ausnutzung des Stoffes, in der Schilderung des Franz Moor, in der theatraliſchen Einrichtung des Stücks, in der von ihm ſelbſt verfaßten Kritik desſelben.

Schillern trieb eine zwingende Neigung, ſeine Vorwürfe nicht aus ſogenannten blos „menſchlichen" Beziehungen, ſondern aus der geſchichtlichen und ſocialen Sphäre zu nehmen. Er iſt in dem Scharfblick, in dem er die Kämpfe des bürgerlichen und Völkerlebens erfaßte, Goethen weit überlegen, und wenn dieſer den liebevollen, tiefen Blick zunächſt und vor Allem auf den von jeder hiſtoriſchen Beziehung losgelöſten natürlichen Organismus des Menſchen richtet und in dem verborgenſten Getriebe des Herzens auch den leiſeſten Schlag wahrnimmt, wenn er ſeine Geſtalten alſo gleichſam nackt ſieht, ſo erblickt Schiller ſie ſtets im Lichte

irgend eines öffentlichen Interesses, im Costüm, auf dem weiten Felde großer Thaten und Conflicte. So wurzelt auch die Handlung der „Räuber“ in dem Institut des Majorats. Aus dessen rechtlicher Basis erwachsen die Haupt-Personen organisch, ja, ihre Charaktere sind durch dieselbe geradezu bedingt. Durch das Majorat ist der älteste Sohn, als der Begünstigtere, den Lockungen eines freieren zügelloseren Lebens leichter ausgesetzt, als der Jüngere, dieser aber, benachtheiligt und ohne Aussicht auf Rang und Einfluß, der Unzufriedenheit, dem Neid, der Bosheit von selbst verfallen. Wer sich ohne sein Verschulden blos durch seine Geburt erniedrigt sieht, der hat wirklich „große Rechte mit der Natur zu grollen“. So wird Franz Moor, so entsteht, ohne daß noch ein drittes treibendes Moment hinzukommt, die Fabel des Stücks. Einen so erstaunlich einfachen Stoff in so großartige tragische Dimensionen zu treiben, zeigt aber den dramatischen Meister. Nicht minder die Durchführung des Franz. Man hat gleich nach dem Entstehen des Werkes gefragt: ist ein solcher Schurke möglich? Man frage einmal: ist ein Jago möglich? Dieser handelt ohne Motiv, nur um des Bösen willen, recht eigentlich satanisch; Franz Moors Motive aber ruhen im Majorat; dazu ist er körperlich mißgestaltet, er hat, selbst neidisch und lieblos, auch bei Andern keine Liebe gefunden. So ist er verhärtet. Sein Verstand raffinirt haarscharf; seine Monologe sind dialektische Meisterwerke, gegen deren schlagende, schonungslose Folgerungen kein Sträuben hilft. Und dieser Aufwand von Nachdenken ist das Product derselben begeisterten Dichterseele, die den Carl und die übertriebene sinnlich verhimmelnde Amalie schuf — welch' ein erstaunlicher Beweis der Fähigkeit dramatischer Objectivirung! Und ist Franz Moor ganz ebenso wohl möglich, wie Richard III., Edmund Gloster, Jachimo u. A., so ist auch seine künstlerische Ausführung mindestens ebenso bedeutend. Die Uebertreibung ruht nur in den Worten, nicht im Kern des Charakters. Die Zermalmung des von seinem Gewissen Verfolgten im fünften Act ist bis in die kleinste Faser verständlich. Warum ist man denn auch einem künstlerischen Bösewicht gegenüber so optimistisch? „Zur Ehre der Menschheit“ hieß es schon damals und heißt es noch jetzt, wolle

man annehmen, daß er so, wie ihn der Dichter gezeichnet, nicht möglich sei. Als wäre der Mörder Trauppmann, der Amerikaner Thomas und so mancher Andere „zur Ehre der Menschheit" dagewesen! Schiller selbst berief sich schon mit Recht darauf, daß die Geschichte uns „Subjecte liefert, die unsern Franz an unmenschlichen Thaten weit hinter sich lassen".

Diese Aeußerung fand sich in der anonymen Recension der „Räuber" im Württembergischen Repertorium, die bekannter Maßen von Schiller selbst herrührt und die die Hauptcharaktere mit großartiger Selbstkritik in ihren Fugen zu erschüttern versuchte. So meint der Dichter als sein eigener Beurtheiler im Uebrigen von Franz: „Unserm Jüngling, aufgewachsen im Kreis einer friedlichen schuldlosen Familie, woher kam ihm eine so herzverderbliche Philosophie? Der Dichter läßt uns diese Frage ganz unbeantwortet; wir finden zu all den abscheulichen Grundsätzen und Werken keinen hinreichenden Grund, als das armselige Bedürfniß des Künstlers, der, um sein Gemälde auszustaffiren, die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels, der ihre Bildung usurpirt, an den Pranger stellt. Es sind nicht gerade die Werke, die uns an diesem grundbösen Menschen empören, es ist auch nicht die abscheuliche Philosophie — es ist vielmehr die Leichtigkeit, womit ihn diese zu jenen bestimmt . . . . . Dann sind auch die Raisonnements, mit denen er sein Lasterleben zuzustutzen versteht, das Resultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums. Die Begriffe, die sie voraussetzen, hätten ihn nothwendig veredeln sollen, und bald verleitet uns der Dichter, die Musen allgemein zu verdammen, die zu dergleichen Schelmereien jemals die Hände führen konnten." Und ähnlich setzt er sich mit dem Vater, Amalie, Hermann auseinander; oft trifft er schlagend das Richtige in Lob und Tadel, oft spricht er den letzteren fühlbar über das Herz weg. Aber merkwürdig bleibt sie doch, diese Fähigkeit, sich mit der eigenen Schöpfung zu entzweien — was fast auf eins mit der Begabung zum dramatischen Dichter hinausläuft.

Auch die Bühnenbearbeitung, in der die „Räuber" zuerst über die Bretter gingen, war trotz aller Mängel eine imponirende That mannhafter Resignation und kluger Einsicht. Zum Theil

auf Veranlassung des Freiherrn von Dalberg, zum Theil sogar unter dem lebhaftesten inneren Widerstreben des Dichters verfaßt, hat sie doch die allzu reich wuchernde Dialektik des Originals eingeschränkt, dem Stück manche Härte und Uebertreibung genommen, sehr wohl zu verbindende, aber im Original getrennte Scenen (Franzens Monolog und das erste Auftreten der Amalie) zusammengefügt, manche andere theatralisch nothwendige Kürzung vorgenommen, selbst in dem crassen und bedauerlichen Schlusse, der die Verstoßung des Franz in den Hungerthurm des Alten bringt, die sichtbarste Kenntniß für die, wenn auch roheste, Bühnenwirkung verrathen, vor allem aber das Stück um eine ganz meisterhafte Scene zwischen Franz und Hermann (im vierten Act) bereichert und die im Original ziemlich matte Figur des letzteren dadurch zu einer „dankbaren" gemacht. Weil eine Theatereinrichtnng der „Räuber" nothwendig war und eine andere halbwegs annehmbare nicht existirte (denn über die 1782 in Berlin erschienene, oft gegebene, des Herrn Plümicke, der Franz zu einem Bastard, den alten Moor zum Hahnrei und Schweizer zu Carls Mörder macht, kann man kurz hinweggehen), hat die Schillersche sogenannte „Mannheimer Bühnenausgabe" auf unseren Theatern Fuß gefaßt. Es sind indessen von jeher Versuche gemacht worden, gewisse Scenen der ersten Fassung auf die Bretter hinüberzunehmen, und diese Experimente bewiesen, daß jene Einrichtung nicht ganz genügte. Lewinsky, von den Neueren immer noch einer der berufensten Darsteller des Franz, hat beispielsweise den Tod des Erdrosselns dem Verhungern im Thurme vorgezogen, damit aber auch dem Schweizer das Pistol aufgezwungen und uns auf diese Weise außer der moralisch kaum zu ertragenden Begegnung der Brüder die unmögliche und unästhetische Reinigung Schweizers und Kosinskys erspart. Eine lobenswerthe Aenderung! Man kann aber noch weiter gehen. Franzens erster großer Monolog, die Scene des Pastor Moser und andere sind schwer zu entbehren. Gänzlich auf die Druckausgabe zurückzugreifen wäre aber ein Widersinn und, wenn es eine Pietät sein sollte, eine Thorheit, die sich unfehlbar bei der Aufführung rächen würde. Man muß also, ohne dem Dichter Unrecht zu thun, der gewiß in späteren

Jahren die Mannheimer Einrichtung nur darum nicht antaſtete, weil ſie nun einmal beſtand und auf den Theatern ſchwer ausrottbar war, die beiden Faſſungen vermiſchen, möglichſt unter Berückſichtigung der poetiſchen Vorzüge der erſten, der theatraliſchen der zweiten, und in dieſer Beziehung haben die Meininger, deren Verdienſte weit höher als auf dem Requiſitenboden lagen, mit ihrer Inſcenirung der „Räuber“ vollkommen das Richtige getroffen und zugleich auf die wiederholt aufgeworfene Coſtümfrage eine ausreichende Antwort gegeben.

Bekanntlich hat Dalberg die Handlung in die Zeit des ewigen Landfriedens verlegt, während ſie bei Schiller zu Anfang des ſiebenjährigen Krieges ſpielt. Jener glaubte, daß die alles Maß überſchreitenden Begebenheiten des Stückes an Glaubwürdigkeit gewinnen würden, wenn ſie der Gegenwart möglichſt entrückt und in eine Zeit verſetzt würden, die täglich „Extremitäten ausbrütete“. Er überſah dabei nur, daß das vorige Jahrhundert aus allen Ecken und Winkeln des Stücks hervorlugt, daß der Despoten- und Pfaffenhaß zur Zeit des Landfriedens ebenſo ſinnlos iſt wie die materialiſtiſchen Calcüls des Franz und Carls überrouſſeauſche Gefühlsſchwelgereien. Auch wollte der junge Dichter von der Verlegung des Schauplatzes nicht viel wiſſen; er proteſtirte beſcheiden, fügte ſich aber endlich doch, da Dalberg hartnäckig auf der Aenderung beſtand. Die Umwandlung wurde vorgenommen, aber ſo raſch, ſo gewaltſam, daß für den nunmehr veränderten Zeitton etwa nur der „Hall von Friedrichs ſiegreicher Trommel“ in „König Matthias von Ungarn ſiegreicher Trommel“ umgewandelt wurde, der „girrende Seladon“ aber in der Scene im Garten und „die Heldenthaten des Cartouche und Howard“, alſo lächerliche Anachronismen, ſtehen blieben, während der Geiſt des Stückes völlig der der erſten Ausgabe blieb. Das wären alſo einige Proben der „ſchreienden Beleidigung alles Coſtüms“, von der die Berliner Theaterzeitung aus dem Jahre 1782 zu berichten wußte. Die Meininger entſchloſſen ſich in dieſem Dilemma für das vorige Jahrhundert, wie es (ein vereinzelt gebliebenes Beiſpiel) am 20. September 1782 bereits das Leipziger Theater, in neuerer Zeit aber, im Jahre 1861, Eduard Devrient in ſeiner Einrichtung

des Stückes gethan, und ihr Erfolg war überaus lehrreich. Die Dialektik und Schwärmerei des Stücks, Franz und Amalie, wurden jetzt erst wieder glaublich, die Tendenz des Räuberthums bekam Sinn und Verstand. Aber diesen gepuderten Menschen, unsern Vorfahren, die mit Worten, mit Gefühlen so leicht und reichlich bei der Hand waren, glaubt man die That nicht ebenso willig. Immer aber mag man noch zugeben, daß die groteske Idee, in den Köpfen der verlorenen Söhne erzeugt, wirklich Gestalt gewinnen konnte, und daß verlotterte Studenten wie diese wirklich im Stande waren, ihre Pläne auszuführen und in den böhmischen Wäldern eine Räuberbande zu organisiren — wenn jedoch in der Schlußscene die Ereignisse ins Rollen kommen, dann wird die Handlung so überphantastisch, daß man an das vorige Jahrhundert nicht mehr glaubt, sondern sich in irgend ein Land Utopia versetzt zu sehen wünscht, um dem wilden Schwunge der jugendlichen Dichterseele ohne das Bedenken, ob das, was geschieht, auch möglich sei, folgen zu können. Ganz befriedigend ist demnach die Costümfrage nie zu lösen. Der Zwiespalt liegt eben im Stücke selbst. Doch aber ist nach Allem dem siebenjährigen Kriege vor dem Landfrieden weitaus der Vorzug zu geben.

Abgesehen von diesem wichtigen Punkte bestehen die Rückgriffe der Meininger auf die ursprüngliche Fassung in Folgendem. Der erste große Monolog des Franz wird fast völlig in seine Rechte eingesetzt, die Schenkenscene, der Bericht des Hermann ebenso wie die voraufgehende und nachfolgende Scene des Alten und der Amalia, eine der rührendsten der Dichtung (das Vorlesen aus der Bibel) nach dem ersten Text, aber mit Streichungen aufgeführt. Statt des „Commissarius" tritt der ursprüngliche „Pater" auf, und auch dieser Scene ist ebenso wie den voraufgehenden in den böhmischen Wäldern der Originaltext, aber mit ganz erheblichen Kürzungen (die Erzählung des Spiegelberg von seinen klösterlichen Abenteuern bleibt gänzlich fort) zu Grunde gelegt. Amalie leitet den dritten Act mit dem ersten Vers ihres Liedes „Schön wie Engel" ein, vor allen Dingen aber wird der letzte Act, ebenfalls wesentlich zusammengedrängt, wiederum nach dem

Original gegeben. Alles Andere, und deſſen iſt noch ſehr viel, iſt Mannheimer Bearbeitung: die erſte Scene Franzens und der Amalie („Meine Arzneien wirken“ u. ſ. w.), die Beſeitigung der Scene Hermanns und der Edelreich im dritten Act („Carl lebt noch“), der erſten Scene des vierten und der Scene im Garten (die in keiner der beiden Verſionen auf die Bühne gelangte), die Einrichtung der Galerieſcene und der folgenden Auftritte (darunter die Scene mit Hermann), die mit dem Selbſtgeſpräch des Franz („Du haſt geſiegt, Natur“) ſchließen, endlich die ſogenannte Thurmſcene. Eine geſchickte und geſchmackvolle Zuſammenſtellung! Nur den ſchönen Monolog Karls vor dem väterlichen Schloſſe hätte der Leiter der Meininger Aufführungen beibehalten ſollen, denn was er an Zeit nimmt, läßt ſich an anderer Stelle durch eine gewandte Streichung ſchon einbringen.

Die Inſcenirung der „Räuber“ krankte, wenn man von den Meiningern abſieht, auf faſt allen deutſchen Bühnen an der Dürftigkeit, in welcher die Trägheit, im Vertrauen darauf, daß ſie doch wirken, die „Claſſiker“ zu erhalten liebte. Ja wohl, ſie wirken immer. Die Monologe des Franz brauchen nicht die prachtvollen gemalten Meininger Gobelins zum Hintergrund zu haben, nicht die koſtbaren echten Rococco-Truhen zu ihrer Unterſtützung — aber das Ganze eines Dramas kam durch das verſtändige, maleriſche und hiſtoriſch-feinfühlige Arrangement, wie es den Meiningern eigen war, erſt zu ſeiner Geltung, und manche auf der maleriſchen Anſchauung vorwiegend beruhende Scene, manches Enſemble ward erſt bei ihnen auf der Bühne zu dem, was es im Kopf und Herzen des Dichters war. Die Realiſtik ſchritt nur ſelten aus, die Maſſen thaten nur ſelten des Guten zu viel. Der ungewöhnlich feine Tact des fürſtlichen Mäcens für das conventionell Richtige hatte der Bühne auch in den „Räubern“ eine Fülle feiner Züge erſchloſſen, an die vorher kein Menſch gedacht hatte. Nachdem wir einmal geſehen, daß der alte Moor im verſchliſſenen halbvermoderten Galakleide aus dem Thurmverließ ſteigt (er iſt als regierender Herr im vollen Staatshabit beigeſetzt), ertragen wir das lange Leichengewand nicht mehr, das auf den deutſchen Bühnen herkömmlich war. Seitdem wir be-

achtet, daß den Alten in der Schlußscene Carls langer Mantel umhüllt, will es uns barbarisch dünken, wenn in der feuchten Nacht im Freien dies schützende Kleid dem gebrechlichen hülflosen Manne fehlt. Seitdem wir die Räuber ihr Corpslied im Kneipenton, unmusikalisch, wild und wüst lustig durcheinander johlen hörten, finden wir den wohlgeschulten Vortrag desselben im Liedertafel-Stil geistlos und abgeschmackt. „Ueberall regt sich Bildung und Streben", und man wird sich nach Allem, was wir aus der Theatergeschichte wissen, nicht irren, wenn man die Meininger Aufführung als die erste bezeichnet, die der Dichtung als Ganzes in ihrer theatralischen Verkörperung am Nächsten gekommen ist. Sie gaben eben in Allem, was sie uns brachten, dem Dichter, was des Dichters ist, und indem sie die classischen Bühnenwerke von den Lappen der gewöhnlichen komödiantischen Mache befreiten, förderten sie zugleich die Entwicklung des gesammten deutschen Theaters so kräftig, daß sich schon zwei oder drei Jahre nach ihrem ersten Auftreten in Berlin das bis dahin so eckige, nüchterne, unmalerische Bild der mise en scène auf unsren Bühnen völlig verwandelt hatte und nach ihrem Muster die Excellenzen der großen Hoftheater wie die bescheidensten Regisseure der kleinen Stadttheater in der Provinz der Farbe und der schönen Linie, der Wahrheit, aber der poetischen und malerischen Wahrheit auf der Bühne zu ihrem Recht verhalfen; und daß der Einfluß kein flüchtiger gewesen, läßt sich aus der Schule, die sie seither immmer wachsend auf allen größeren und kleineren Bühnen gemacht, deutlich erkennen.

Für den gebildeten Geschmack wird von den beiden Hauptfiguren des Dramas immer Franz, für den ungebildeten immer Carl die „dankbarere" Aufgabe sein. Es ist eben, besonders heutzutage, erstaunlich schwierig, den Carl gut zu spielen, und ebenso schwierig, den Franz völlig zu verderben. Für den ersten wird in der Schätzung der großen Masse stets das Pathos sprechen, mag es auch in der rohesten Weise in den Zuschauerraum hinausgeschrieen werden — jene abscheuliche Manier, die das feiner empfindende Publikum, das jede Maßlosigkeit zu verurtheilen liebt, nicht erträgt; für den letzten in der Schätzung der Gebildeteren,

die im Theater lieber ihren Verstand als ihr Gefühl erregt zu sehen wünschen, das überlegene Raffiniren und Raisonniren des klugen Kopfes, das um so mehr zu gefallen pflegt, je kälter, oder auch matter es wiedergegeben wird, je sorgfältiger es sich also von der Grenze der Leidenschaft, die dem Salon und der Gelehrtenstube unbequem zu sein pflegt, fern hält. Dies „Vermenschlichen" riesiger und ungeheuerlicher Charaktere kann ja für den ästhetischen Genuß sehr oft ein Vortheil und mag in vielen Fällen das Zeichen künstlerischer Einsicht sein. Wenn es nur nicht gerade den Schillerschen Gestalten die Jugendlichkeit nähme und, was noch bedenklicher ist, den Kothurngang des hohen Trauerspiels zum gemüthlichen Schlürfschritt in Hausschuhen umwandelte! Auch könnte es sich höchstens darum handeln, allzugrelle Farben hie und da zu mildern — denn für die Menschlichkeit der Charaktere hat der Dichter selbst gesorgt, man müßte denn die „Menschlichkeit" in der gemeinen Nachahmung des schlechthin Natürlichen und gesellschaftlich Conventionellen erblicken wollen. Denn — um zunächst bei dem Franz von Moor zu verweilen — so sind, wie seine Motive, auch seine Speculationen, sein Temperament, sein Charakter und dessen Entwicklung im innersten Grunde außerordentlich einfach und überzeugend. Er ist ein Materialist vom reinsten Wasser — nicht der flüchtigste Schimmer eines Ideals erleuchtet und erwärmt den kalten Kreis seiner Gedanken. Seine Reflexionen über die Blutliebe sind abscheulich — aber versuche doch Jemand, der sich vor einer Denkconsequenz nicht scheut, auch wenn sie einen sittlichen Abgrund erschließt, das Richtige darin, die naheliegende Einfachheit ihrer Logik wegzuleugnen. Einem verwahrlosten, liebelosen Gemüthe wie dem seinigen ist in dem Gesetz des Vergehens und Werdens nie eine heilige Weihe aufgegangen — nur den gemeinen natürlichen Vorgang sieht er und macht er zum Stichblatt seines hündischen Spottes. Vollkommen psychologisch richtig verbündet sich in seinem unharmonischen Wesen diese Eiseskälte mit einer wilden Sinnlichkeit. Die zarten Regungen des Gefühls kennt er nicht und will sie nicht kennen — aber eine mächtige Leidenschaft erfüllt und beherrscht ihn ganz. Nicht nur in seiner unheimlichen Liebe zur

Amalie zeigt sich die Abhängigkeit von seinen Trieben. Er ist so wenig ein consequenter Schauspieler, daß er das Gewebe seiner Listen mehr als einmal durch seine leidenschaftlichen Ausbrüche zerstört. Er wird zornig, er stampft auf. Diese Unbändigkeit seines Naturells im Bunde mit seinem überlegenen Verstande ist auch einzig im Stande, den mächtigen Willen zu erzeugen, der ihn auszeichnet. „Jeder hat gleiches Recht zum Größten und Kleinsten, Anspruch wird an Anspruch, Trieb an Trieb und Kraft an Kraft zernichtet. Das Recht wohnt beim Ueberwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze." Der Energie, mit der er sein Ziel verfolgt und die Maschen seines ränkevollen Gespinnstes immer wieder aufnimmt, auch wo er sie selbst verwirrt und vernichtet hat, entspricht dann auch das Frohlocken, mit dem er nach dem Tode des Vaters, wie Schiller schreibt, „hereinhüpft". Erst nachdem er erreicht, was er gewollt, beginnt seine innere Zerstörung — in der Bühneneinrichtung allmählicher als im Original entwickelt. Hier faßt er fest und trotzig den Entschluß, den Bruder hinwegzuräumen, dort packt ihn das Entsetzen, der Dolch entgleitet seiner Hand — bis dann der großartige letzte Act, in jedem Betracht ein Geniezeuguiß allerersten Ranges, den Verbrecher in die furchtbarste Verzweiflung jagt. Die ganze Leidenschaftlichkeit seines Temperaments offenbart sich hier noch einmal in der groteskesten Form. Wäre er nur ein kalter Skeptiker, er hätte sich aus dem Traume vom jüngsten Gericht gewiß nicht viel gemacht. Aber die gigantische Phantasie packt alle seine Sinne. Von der Erscheinung, die ihm geworden, ist er so vollkommen durchdrungen, daß er sie wie ein willenloses Werkzeug wiedergiebt. Seine Seele spiegelt sie zurück, wie die Miene eines angespannt Horchenden das Erzählte wiederspiegelt. Seine Rede nimmt die prophetische Breite der ihm verkündeten Offenbarung an — und so bekommt auch der Zuschauer das Entsetzen nicht aus der dritten Hand, objectiv berichtet, sondern gleichsam direct, als wäre er selbst unter denen, die hinzutreten mußten zu der Höhe des Berges, zu den Dreien, „vor deren Blick flohe die Creatur". Im wilden Wirbel der Gefühle geht Alles zu Grunde, was Franz von Besonnenheit noch besitzt, und

ſo, aller und jeder Stütze beraubt, endet er ſelbſt. Wäre die Sprache, die Schiller in dieſem ſeinem großen Erſtlingswerke redet, nicht ſo oft von allem Maß und aller Schönheit losgelöſt, und fänden ſich in den erſten Unterredungen Franzens mit dem Vater und Amalien nicht einige Unmöglichkeiten, die leider ebenſowohl dieſe Beiden wie den Charakter des Franz ſelbſt treffen (Franzens Worte an den alten Moor: „Eure Entrüſtung, fürchte ich, möchte euch zu harte Worte in die Feder werfen“ — ſeine raſche Wendung im Geſpräch mit Amalien „Laß mich, laß mich! meinen Thränen den Lauf laſſen“ und die unbegreifliche, ſchlechtweg lächerliche Leichtgläubigkeit dieſer: „Bruder meines Carls! liebſter, beſter Franz“ ꝛc.), ſo wäre die Durchführung des Franz ſogar eine ungewöhnlich einfache und menſchliche. An eine unmögliche Bosheit zu glauben wird uns vom Dichter nirgends zugemuthet, motivirt ſind alle ſeine Handlungen, und ſo grauenvoll das Verbrechen iſt, das er an dem hülfloſen Vater begeht, es iſt Nichts darin, was der Wahrheit und der Tragik widerſpräche; ſowohl natürlich wie dramatiſch drängt Alles den Franz zu dieſer entſcheidendſten That.

Bei dieſer ſcharfen und doch ſo farbenreichen Zeichnung des Franz liegt die Neigung der gewöhnlichſten Pfuſcher, aus ihm einen buntbeckſten Theaterböſewicht zu machen, ſo nahe, daß man es nur natürlich finden kann, wenn jeder etwas wähleriſchere Künſtler vor allen Dingen dieſer Gefahr aus dem Wege zu gehen wünſcht. Daher nun aber auch die vielen allzu maßvollen Edelleute, denen man den Dämon der dichteriſchen Geſtalt in Nichts anmerkt. Sie tragen keine rothen Haare und keinen Buckel, quetſchen und verſchärfen ihr Organ nicht (was ihnen gedankt werden muß), ſie thun aber auch Nichts, um die Geſtalt zu einer tragiſchen zu erheben. Ueber Mord und Todtſchlag plaudern ſie im Converſationston. Wenn Schiller den Franz ſich ingrimmig, leidenſchaftlich vergeſſen läßt, wenn er offenbar will (wie es denn auch dem richtig verſtandenen Princip der Schauſpielkunſt entſpricht), daß er nur vor ſeiner Umgebung eine Rolle ſpielt, den Zuſchauer aber von Zeit zu Zeit in die Karten blicken läßt, arbeiten manche „klugen“ Schauſpieler be-

ständig grau in grau und lassen durch die Maske der Verstellung nie oder kaum je das Auge des wahren Franz hervorblicken. In monotoner Bläſſe, die zur Blasirtheit wird, geht dann die Kraft des Charakters völlig verloren. Daß Franz vom vierten Acte an zusammenbricht, ist kein Beweis für die Richtigkeit einer so bläßlichen, man möchte sagen feigen Auffassung. Allerdings sind seine jugendlichen Schultern nicht stark genug, um die Last der begangenen Unthaten lange zu tragen oder gar noch zu vermehren, allerdings sinkt er unter den Schrecken seines Gewissens vernichtet zusammen, aber so feige wird er nicht, daß er nicht noch zur Schnur zu greifen vermöchte, um sich zu erdrosseln. Er hat nicht das Mark Richards des Dritten, aber er ist nicht nur heimtückisch, nicht nur der moralische Wegelagerer, der seine Kugel aus dem Dickicht sendet — zur herrischen Sprache wie zur herrischen That hat ihm nie der Muth, nur oft die Gelegenheit gefehlt. Noch weniger zeigt er Reue. Wenn Schillers Bemerkung nach dem vermeinten Tode des Alten „Franz hüpft frohlockend herein" auch allzu craß und einer Milderung bedürftig ist, so spricht sie doch durchaus gegen die mir bekannte Auffassung eines an einem großen Hoftheater beschäftigten Schauspielers, der bei dem Anblick der Leiche zurücktaumelte und das brutale „Jetzt bin ich Herr" unter sichtbaren Gewissenszuckungen aus heiserer Kehle hervorstieß. Alle derartigen Abschwächungen der Ruchlosigkeit in Franzens Natur nützen dem tragischen Eindruck Nichts. Allein die Betonung seines Willens, allein eine übersichtliche Darlegung der Gründe, die ihn zu dem gemacht haben, was er ist, wird die doppelte Wirkung hervorbringen, ihn ästhetisch kräftig und psychologisch wahr erscheinen zu lassen.

Wie Franz so steht auch Carl Moor im Beginn der Dichtung auf dem allerwirklichsten Boden. Ein Jüngling, dessen Ueberkraft ins üppigste Unkraut geschossen. Er hat den Herren der Universität Leipzig zu rathen aufgegeben, einen wüsten Studentenstreich über den andern begangen, und kann, als wir ihn in der „Schenke an den Grenzen von Sachsen" den Staub von seinen Schuhen schütteln sehen, in der Erinnerung an jene Narrenstreiche, die Spiegelberg vor seinem Gedächtniß frisch zu erhalten

bemüht ist, noch lächeln. Seine Dimensionen gehen in's Breite, seine Kraft in's Rohe, aber im tiefsten Kern ist Carl nichts anders als der echte deutsche Student, der es vermag nach fünf oder sechs verzettelten Semestern „den verlorenen Sohn zu spielen", etwas Tüchtiges zu werden und, bewegten Herzens in die Heimath zurückkehrend, sich mit demselben Philisterium, demselben Staatsdienst, demselben Gesetz, das er verhöhnt hat, auf den freundlichsten Fuß zu stellen. Es ist ganz besonders charakteristisch für die Art, wie Schiller idealisirt, und wahrhaft „Shakespearesch", daß er die Schatten in dem Bilde nicht verwischt, das Häßliche nicht schönfärbt, sondern daß er die Hauptzüge in Licht und Schatten nur stärker ausführt. Nur ein seiner Sache vollkommen sicherer Dichter konnte demselben Helden, der die Menschheit am Staate rächen will, dem Helden, der dem Pater in hinreißender Suada seinen Standpunkt klar macht, die Geschichte von der „großen Hundsleiche" anhängen. Die große Masse verehrt darum doch ihren Liebling in ihm, den sie unter begeistertem Beifallklatschen an jedem Abend einer Räuber-Aufführung wieder hoch auf den Schild hebt. Sie sieht und fühlt nicht, daß der Dichter viel zu gerecht ist, als daß er den abenteuerlichen und frevelhaften Plan des Carl gelingen lassen könnte, sie hört sein Wort nicht, „Da steht der Knabe, schamroth und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte, mit Jupiters Keule zu spielen, und Pygmäen niederwarf, da er Titanen zerschmettern wollte," sie beklagt in seinem Untergang nur den Triumph der Uebermacht über die gerechte Sache. Aber gerade dem echten Gefühl erschließt sich in dem rächenden „Mene tekel", das, sobald nur das tolle Räuberbündniß geschlossen ist, sich mit feuriger Schrift vor den Augen des Hauptmanns zeigt, die ganze sittliche Feinheit und Freiheit, die ganze dichterische Tiefe Schillers. Aeußerlich roh und übertrieben ist er freilich oft, er läßt Carln „wider eine Eiche rennen" und in „ekstatischer Wonne aufblühen", aber innerlich bleibt er — der Dichter — stets edel und maßvoll. So hinreißend aber Carl Moor im Pathos ist, so erschütternd das Stammeln seines leidenschaftlichen Schmerzes beim Anblick seines alten Vaters wirkt („Der Sohn hat seinen eigenen Vater — o

ſeht her! ſeht! er iſt in Ohnmacht geſunken —, in dies Gewölbe hat der Sohn ſeinen Vater — Froſt, Blöße — Hunger, Durſt — o ſeht doch, ſeht doch! — es iſt mein eigener Vater, ich will's nur geſtehn!") — die poetiſchen Perlen erwachſen ihm doch erſt aus den Thränen der Wehmuth. Carls Worte an Koſinsky, ſein Gruß an die Vaterlands-Erde ſind in dieſer Beziehung unvergleichlich. Da klingt ein ganz neuer tragiſcher Ton an, den Schillers Vorgänger nicht kannten, weder Leſſing noch Goethe, noch ſelbſt Shakeſpeare. Es iſt das Pathos der Reue des „gefallenen Engels", des „majeſtätiſchen Sünders", wie Schiller ſeinen Carl in dem Gedicht „Monument Moors des Räubers" genannt.

Alle dieſe Züge in der Darſtellung zu vereinen kann nur einer bedeutenden Schauſpielernatur beſchieden ſein, die entweder in der Fülle der Jugend der äußeren Spielformen ſchon mächtig iſt, oder die ſich mit den Jahren die Routine gewonnen und die Tiefe und Innigkeit der Empfindung bewahrt hat. Schillers Carl verlangt vor allen ſeinen anderen Helden rieſige Mittel, wenn er, wie Dannecker von ſeiner Büſte des Dichters ſagte, „lebig" werden ſoll. Aber der Beſitz der herkuliſcheſten Geſtalt und der dröhnendſten Stimme würde ohne Wirkung bleiben, wenn im Herzen des Schauſpielers nicht die zarteſten Saiten vibriren und es ihm nie feucht in den Augen geworden iſt bei den Worten „Es wird Alles zu Grund gehn. Warum ſoll dem Menſchen das gelingen, was er von der Ameiſe hat, wenn ihm das fehlſchlägt, was ihn den Göttern gleich macht?" Carl iſt nicht der Kraftmenſch, der ohne inneren Zwiſt mit klingendem Spiel auf ſein Ziel losrückt. So lange wir ihn ſehen, iſt er im Zwieſpalt mit ſich. Sie verſtehen ihn alle nicht, die ihn umgeben, weder der Lump, der den Säugling in die Flamme wirft, noch der Gauner Spiegelberg, weder der mannhafte Schweizer noch der thatendurſtige Koſinsky. Er ſucht die Ruhe, das Maß, die Einkehr in ſein Inneres; alle Andern drängt es nach Außen. Dieſe Friedensſehnſucht giebt der Geſtalt des Helden und damit dem ganzen Drama den poetiſchen Zauber. Einen Schinderhannes, der fröhlich mordet und endlich fröhlich auf dem Rade

ſtirbt, einen großartigen Harlequin der Beutelſchneiderei zeichnet auch wohl ein Anderer. Einen Carl Moor aber ſchafft nur ein großer Dichter, die Donauſcene — es ſei wiederholt! — nur ein echtes urgeborenes Genie, dem ſchon in der früheſten Jugend die tiefſten Geheimniſſe im Menſchenherzen offen liegen. Selbſt Grillparzers Jaromir bedeutet Nichts gegen ihn.

Wie Franz und Carl ſo iſt auch ihre Umgebung aus ganzem Holz geſchnitzt: die Typen der Räuber, der alte Diener, der Pater und Hermann. Auch dieſer verräth in den ſtraffen und ſicheren Zügen, die ihn in der Bühnenbearbeitung auszeichnen, kaum mehr den jugendlichen Dichter, und ſein großes Geſpräch mit Franz im vierten Act derſelben zeigt eine dramatiſche Kraft und Schärfe, eine klangliche Wucht und Fülle, wie ſie ſich in den Schillerſchen Proſadramen ähnlich nur noch einmal, in der erſten Unterredung Ferdinands und des Präſidenten, findet. Jener aber, der Pater, giebt ſich als eine zwar parodiſtiſch übertriebene, doch ganz originelle Geſtalt, eine eigene Spielart rührender Komik. Denn er iſt nicht etwa nur ein phariſäiſcher, feiſter, Lachen erregender Polterer. Gehört doch für den Einzelnen ein ganz erſtaunlicher Muth dazu, ſich mitten in die Höhle des Löwen zu begeben, ein Muth, der ſeinen Rückhalt entweder in einer kriegeriſchen, ſtreitbaren Perſönlichkeit oder in einer naiven Frömmigkeit, im felſenfeſten Glauben an den Himmel haben muß! An das Erſte wird man bei einem Pfaffen nicht denken, das Zweite zu betonen iſt aber auf der Bühne, um die unerſchrockene Handlungsweiſe des Braven glaubhaft zu machen, ganz unerläßlich. Bedenkt man vollends, daß der Pater den Hauptmann und die Räuber noch reizt und beſchimpft, daß er alſo kaum darauf rechnen kann, mit heiler Haut zurückzukehren, ſo wird es um ſo zweifelloſer, daß man es hier mit einem zwar komiſch wirkenden, bigotten, aber doch wirklich gläubigen Pfaffen zu thun hat, der, wenn ihm die Musketen und Fäuſte der Räuber drohen, nicht ſchreien und retiriren darf, ſondern fromm zum Himmel blicken muß.

Der alte Moor darf von vornherein nicht zu alt und kläglich genommen werden. Er hängt mit ganzer Seele an dem

Erſtgeborenen, er hatte ſelbſt in ſeiner Jugend etwas von dem Ueberſchwang, dem Feuergeiſt ſeines geliebten Sohnes, und wie jener Heldengeiſt eines kleinen Goetheſchen Gedichtes mag er von ſich ſagen können:

„Sieh, dieſe Senne war ſo ſtark,
Dies Herz ſo feſt und wild,
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt."

Er iſt zwar gebrochen, aber doch immer noch der Vater Carls von Moor. Geht er an der Krücke, ſo ſteht das im Widerſpruch mit des Alten eigenen Worten („Alles, Alles, mein Sohn. Du erſparſt mir die Krücke"), trägt er eisgraue Haare, ſo ſieht es aus, als wäre er bereits ein Achtziger, während doch ſeine eigenen Worte („Er hat mich zu einem achtzigjährigen Manne gemacht"; . . . . . „O Carl, Carl, wüßteſt du, wie deine Aufführung das Vaterherz foltert! Wie eine einzige frohe Nachricht von dir meinem Leben zehn Jahre zuſetzen würde — mich zum Jüngling machen würde — da mich nun jede, ach! — einen Schritt näher an's Grab rückt") ein jüngeres Alter mit Nothwendigkeit vorausſetzen: ein Sechziger etwa. Seine Charakterzeichnung hat manche Lücken und Sprünge, doch nicht ſo viel wie die der Amalie, an der leider mehr verfehlt, als gelungen iſt. Zwar iſt der ſchwärmeriſche Grundzug ihrer Natur, der zu der Zeit, in der die „Räuber" urſprünglich gedacht ſind, vorzüglich ſtimmt, wohl getroffen, zu überzeugen vermag ſie jedoch nur in der zärtlichen Sorge um den Alten und in der Entrüſtung, mit der ſie Franzens Zudringlichkeiten von ſich weiſt. Ihre erſte Begegnung mit dieſem treibt ſie jedoch (im Original wie in der Bühnenbearbeitung) von Widerſpruch zu Widerſpruch. Sowohl ihre Heftigkeit („Was, mich vergeſſen?" — „Meinen Ring einer Metze?") iſt dem Franz gegenüber, den ſie doch kennt, ſo unmotivirt wie ihre Freude („Ha Carl! Nun erkenn' ich dich wieder"). Daß ſie dem Schurken aber gar um den Hals fallen, daß ſie ſich noch verwundern kann, als er ihr die grobe Lüge von dem Schwur in der Laube auftiſcht, das geht ſo weit und iſt ſo völlig unhaltbar, daß es wohlgethan wäre, wenn dieſe mit Preisgebung

aller Wahrhaftigkeit erkauften Excentricitäten auf dem Theater beseitigt würden — zum Mindesten die Umarmung. Man merkt der Figur eben doch an, daß dem Dichter nicht auch wie dem Schöpfer Gretchens und Clärchens „die Idee der Weiblichkeit angeboren war.“ Sie ist mühevoll erfunden und zusammengereimt — ein Zug in ihr stimmt nicht zum andern. Der Heroismus steht neben der mädchenhaften Einfachheit, die verzückte Gefühlsseligkeit neben der stärksten Naivetät. Hätte die Zeit, in der sie zu denken ist, nicht so viel Unwahres hervorgebracht, und erschiene sie nicht selbst als ein Geschöpf dieser Zeit, so wäre sie ästhetisch schwer zu ertragen. Eine gewisse Theaterwirkung übt zwar auch sie, besonders wenn ihre Gesänge beibehalten werden, die den sentimentalen Ton ihres Wesens vortrefflich kennzeichnen — aber eine consequente dramatische, glaubhafte Gestalt ist sie nicht.

Die Composition der „Räuber“ folgt in ihrer Ruhe und folgerichtigen Uebersichtlichkeit Lessingschen Spuren, und die Warner, die in dem einmaligen Fallen des Zwischenvorhangs im Act schon ein entsetzliches Unheil erblickten und den jungen Dichter mit allem Nachdruck auf die französischen Einheitsregeln verwiesen, übersahen, daß das deutsche Drama sich in ihrem Zwange unmöglich hätte entwickeln können, und daß Lessing selbst, der das strenge Einheitenprincip ohnedies nie vertreten hatte — er vermied nur die Verwandlung im Act —, im „Nathan“ auch nach dieser Richtung hin die Bande in richtiger Erkenntniß des deutschen Genius gelockert hatte. Die Zurüstung der äußeren Motive zeigt einige Lücken (es bleibt zum Beispiel gänzlich unaufgeklärt, wie der verlarvte Hermann in den Besitz von Amaliens Portrait, Carls Eigenthum, gelangt ist), aber im Allgemeinen ist sie nicht unglaubwürdig — bis auf den unerkannten Grafen von Brand. Die Sprache des „Regimentsmedikus Schiller“ wimmelt begreiflicherweise von medicinischen Anklängen, gleichzeitig aber regt sich in ihr ein Zug biblischer Großartigkeit, wie wir sie in der Sprache der Propheten und der Apokalypse bewundern, und von Anfang bis zu Ende ist sie mit alt- und neutestamentlichen Anklängen und Citaten versetzt. Diese aus Schillers theologischen Neigungen

leicht zu erklärende Anlehnung an die Lutherſche Bibelüberſetzung, die ſich hier in ſichtbarſter Weiſe als die Mitſchöpferin unſeres claſſiſchen Deutſch ausweiſt, dauert auch in den ſpäteren Werken des Dichters allerdings minder ſtark ſo lange fort, bis die Anſchauungen der Antike ſie verdrängen. Hier füllen noch die Vorſtellungen vom verlorenen Sohn, vom bußfertigen Tobias, von Sadducäern und Phariſäern die dichteriſche Phantaſie. Von der Heimſuchung der Sünden der Väter, von den Raben, die den Kleinen auf dem Aas tiſchen, vom anvertrauten und vergrabenen Pfunde iſt die Rede. Franz dankt dem Himmel, „daß er nicht iſt wie dieſer“; „mein Herr und Meiſter lebt, ihn haben meine Augen geſehen“, ruft der alte Daniel aus, der, als er bei Nacht mit dem Reiſebündel das Schloß verlaſſen will und ſich ſeiner alterprobten Dienertreue gerührt erinnert, ſich ſelbſt einen „alten Elieſer“ nennt; und mit „Zähnklappern und Heulen“ kommt dem Carl die Erkenntniß, daß zwei Menſchen wie er den ganzen Bau der ſittlichen Welt zu Grunde richten würden.

Mit den „Räubern“ trat die eigentliche deutſche Tragödie in die Erſcheinung, wurde der tragiſche Stil geſchaffen, der, ſo oder ſo gemodelt, bis jetzt in Deutſchland herrſchmächtig geblieben iſt. Leſſing hatte den Weg dazu gebahnt und in wohlerwogenen Kunſtwerken architektoniſche Muſter geſchaffen. Was ihm fehlte, war das eigentliche Pathos, deſſen Mangel der Klarheit und Sicherheit ſeiner Charakterzeichnung zwar keinen Abbruch that, ihm aber doch rein tragiſche Wirkungen verſagte oder durch Künſtlichkeiten und Geſchraubtheiten der Motivirung verdarb. Goethe hatte uns mit dem „Götz“ ein deutſches Kunſtwerk gegeben, deſſen Urſprünglichkeit und Friſche ihres Gleichen ſucht; aber er war und wurde niemals ein eigentlicher Dramatiker. Erſt Schiller fand hellſeheriſch den Weg zu der tragiſchen Höhe; die dramatiſchen und theatraliſchen Mittel ordnete ſein Genius mit der Sicherheit eines Feldherrn dem leidenſchaftlichen und zugleich ſittlichen Schwunge unter, der, oft mehr rhetoriſch als weſenhaft, doch der merkwürdigſte Ausdruck des deutſchen Empfindens war und, wie die Wirkung Schillers auf unbefangene Gemüther noch jetzt zeigt, geblieben iſt. Die erſte Gewalt der Wirkung der „Räuber“ iſt

natürlich längſt vorüber. Um ſo bedeutungsvoller iſt es, daß ihre äſthetiſche Kraft in dieſem Maße ihre hiſtoriſche überdauert hat. Die echte Poeſie iſt eben unvergänglich und kann kommen, in welcher Geſtalt ſie will: idealiſtiſch oder realiſtiſch, mit den Zügen des Sophokles oder Shakeſpeare, Schillers oder Grillparzers, Hebbels oder Ludwigs, Björnſons und Ibſens — der Formen ſind viele, aber der Geiſt iſt einer: der anti-naturaliſtiſche Geiſt, der in das Chaos der irdiſchen Geſchehniſſe Geſetz, Ordnung und Schönheit bringt, in die „unharmoniſch durcheinander klingende Menge aller Weſen“ Einheit und Harmonie.

Fiesco.

Nach der gewaltigen Wirkung der „Räuber“ hatte Schiller mit seinem zweiten großen Drama einen besonders schweren Stand. Er hatte die seltensten Erwartungen rege gemacht und konnte sicher sein, daß die alte Erfahrung, daß das Publikum diese in dem „zweiten Werke“ nicht erfüllt sieht, sich auch an ihm bewähren würde. Ein psychologisches Gesetz spielt dabei mit, bei dem Publikum, aber auch bei dem Autor. Der Ruhm blendet. Was in dumpfem, unbewußtem Schaffensdrange organisch emporblühte, unbemerkt, ungesehen, steht nun plötzlich vor Aller Augen. Der Künstler *will* seinen Ruhm rechtfertigen und begiebt sich damit schon der Hauptbedingung zum vollständigen Gedeihen seines Werkes: der Unbefangenheit, der Naivetät. Da seinem Schaffen gleichsam auf die Finger gesehen wird, verliert er die Sicherheit, und so ist es nur zu leicht möglich, daß sich seine Eigenart im zweiten Werke gezwungen zeigt und daß zur Künstelei wird, was freigeborene Kunst war.

Aehnlich erging es denn auch Schiller mit dem „Fiesco“. Schon seine kurze Vorrede zu dem Drama erweckt nicht das Gefühl der kühnen Wageluſt, mit der er seine „Räuber“ in die Welt gesandt hatte. Er fühlt etwas wie einen Zwiespalt zwischen seiner Natur und seinem Stoff. „Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, däucht mich, der politische Held in eben dem Grade kein Subject für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintansetzen muß, um der politische Held

zu sein". — „Mein Verhältniß mit der bürgerlichen Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter als mit dem Cabinet, und vielleicht ist eben diese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden". Anderseits entwickelt er mit der Einsicht des geborenen Dramaturgen auf das Vortrefflichste, kurz und bündig, die Gründe, die ihn zwangen, den Zufall, dem der geschichtliche Fiesco zum Opfer fiel (er ertrank), aus dem Spiele zu lassen und statt dessen eine echt tragische That, die den Untergang des Helden herbeiführt, an die Stelle zu setzen. „Die Natur duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht." Sein richtiger Blick hatte ihm die dramatische Bedeutung, die in der Ermordung des kaum gekrönten Fiesco durch den Verrina liegt, sofort erschlossen. An dem tragischen Ausgang überhaupt zu rütteln, scheint ihm nicht in den Sinn gekommen zu sein; Fiescos Tod forderte die historische wie die dramatische Treue. In der Gestalt, wie uns das Trauerspiel vorliegt, also mit dem tragischen Ende, erschien es im December 1782, mit der Jahreszahl 1783 versehen, zu Mannheim in der Schwanschen Buchhandlung: der einzige von Schiller selbst besorgte Druck des Stücks.

Noch im selben Jahre aber begann ein neues Experimentiren mit dem soeben vollendeten Werk, auf das der Dichter bei seiner Flucht aus Stuttgart all seine Hoffnungen, all seine Zukunftspläne gebaut hatte. Schon Schillers eigener Vortrag des Manuscripts in der Wohnung des Mannheimer Regisseurs Meyer hatte die fatale Wirkung gehabt, daß die Anwesenden sich nach und nach wie die Hörer des „Philippus Augustus" in Paillerons „Welt, in der man sich langweilt" verstohlen in den Garten flüchteten und der Wirth Schillers guten Freund Streicher in höchster Bestürzung fragte, ob denn der Dichter der „Räuber" wirklich der Verfasser dieses „elenden Stücks" sei. Daß Schillers hochtrabendes Pathos und sein schwäbischer Dialekt die Schuld dieses Mißerfolgs trugen, stellte sich zwar schon andern Tags heraus, und Meyer und Iffland nahmen nun keinen Anstand mehr, das Stück der Intendanz zur Aufführung zu empfehlen und für den bedürftigen Dichter gleichzeitig als Beweis der Anerkennung seiner außer-

ordentlichen Verdienste um eine Gratification (man sagt: von acht Louisd'or) nachzusuchen, die — ihm abgeschlagen wurde. Eine Umarbeitung begleitete Iffland in Dalbergs Auftrage mit einer Kritik, die sich zwar an allerlei Kleinigkeiten stieß, zum Schluß aber doch anerkannte, daß das Stück Scenen von genialer Originalität und Größe besitze, und empfahl, „durch jede mögliche Unterstützung den billigen Erwartungen eines solchen Mannes zu entsprechen." Alles dies verfing nicht, und der einem grausamen Mangel preisgegebene Autor mußte froh sein, daß sich ihm durch die nicht genug zu preisende Güte der Frau von Wolzogen in Bauerbach in Meiningen eine bescheidene Zuflucht eröffnete, die ihn vor dem geistigen und leiblichen Verfall rettete. Sein Drama blieb in Mannheim bei Schwan, erschien, wurde nachgedruckt und fiel auch jenem Bearbeiter Plümicke in die Hände, der an jedem Schillerschen Werk seine dramaturgischen Erfahrungen bethätigen zu müssen glaubte.

Gegen diese Bearbeitung richtete sich eine Anzeige des Dichters in den Gothaischen gelehrten Zeitungen (91. Stück, 12. November 1783): „Unüberwindliche Schwierigkeiten, die sich bei der Aufführung des Fiesco gezeigt haben, veranlassen mich, die zweite Hand an dieses Schauspiel zu legen, um ihm eine mehr theatralische Gestalt zu geben. Ich ersuche also jedwede Schauspielergesellschaft, die meinen Fiesco zu geben gesonnen ist, sich an niemand als unmittelbar an mich selbst zu wenden, und denselben nach keiner andern Veränderung als der meinigen zu spielen, welche in wenigen Monaten im Manuscript zu haben sein wird. Mannheim, den 12. Oct. 1783. Dr. Schiller". Dem war wirklich so. Dalberg war auch mit der Druckgestalt des Fiesco nicht einverstanden und wünschte das schon wiederholt umgearbeitete Stück abermals und zwar an einer entscheidenden Stelle geändert zu sehen, und Schiller, dem aus allen Gründen daran liegen mußte, seinen Platz auf dem deutschen Theater zu behaupten und den Raubzug des literarischen Freibeuters abzuschneiden, verstand sich wohl oder übel um so eher dazu, als sein von Plümicke sträflich mißhandelter „Fiesco" bereits in Berlin wiederholt mit dem größten Beifall gegeben worden war. So sollte denn, wie

die „Räuber“, auch das zweite große Drama Schillers seine Mannheimer Bühnenbearbeitung erhalten. Während aber die der „Räuber“ den dramatischen Körper im Ganzen unversehrt ließ und ihm nur einige bunte theatralische Lappen umhängte, wurde „Fiesco“ bei der Verstümmlungsarbeit „für die Bühne“ lebensunfähig gemacht. Leonore fiel nicht von des Gatten Hand, Fiesco entsagt dem Purpur und wirft das Scepter, zerbrochen, unter das Volk. „Steht auf, Genueser! Den Monarchen habe ich euch geschenkt, umarmt euren glücklichsten Bürger!“ — so lautet das letzte, die Großthat der Entsagung des Fiesco besiegelnde Wort der Tragödie, bei dem Verrina natürlich, entwaffnet, dem wiedergefundenen Freunde in die Arme stürzt.

Es ist nicht anzunehmen, daß der Dichter diese gewagte Aenderung ohne alle künstlerischen Scrupel vorgenommen haben sollte. Die „Erinnerung“, die er auf dem Theaterzettel für die erste Aufführung in Mannheim, am 11. Januar 1784, mit abdrucken ließ, macht doch ein recht verlegenes Gesicht. Sie spricht große Worte, aber sie fühlt dabei die Verpflichtung, sich zu entschuldigen. Daß der neue Schluß der Geschichte widerstreitet, bedeutet dem Dichter und uns nun zwar mit Recht nicht viel; auf's Aeußerste bedenklich aber ist sein Widerspruch mit der ganzen Anlage der ersten Fassung, und Schiller ist, im Begriff sich zu rechtfertigen, doch so ehrlich, den Conflict seines künstlerischen Gewissens unwillkürlich zu verrathen. „Es mag nun sein“, sagt er, „daß ich zur Zeit, wo ich jenen (den ursprünglichen „Fiesco“) entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen — vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst, mit Fleiß anders dichten wollte, als für den hingerissenen Hörer, der augenblicklich genießen muß — und reizender ist es nun doch, mit einem großen Manne in die Wette zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen.“ Hierin liegt gewiß eine sehr feine Unterscheidung des Dramatischen und Theatralischen. Was besagt sie aber anders, als daß das Erste dem Letzten geopfert war? Und zum Unglück war der Preis des Opfers nicht einmal werth. Denn den Mannheimern gefiel das Stück nicht; „repu-

blikaniſche Freiheit", klagte Schiller in einem Briefe an Streicher, „iſt hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name." So rächte ſich der Zwang, den Schiller ſich und ſeinem Werke angethan hatte. In einer zweiten für das Leipziger Theater vorzunehmenden Einrichtung (1785) griff der Dichter denn auch auf das Original zurück, wohl fühlend, daß es das Beſſere ſei. Allerdings änderte er auch hier noch in Einzelheiten mancherlei und ſetzte an die Stelle der Ertränknng die Erdolchung des Helden durch den Verrina, der das Stück nun, nachdem das Volk ſchreiend zuſammengelaufen, mit den Worten ſchließt: „Er war mein Buſenfreund und mein Bruder, mein Wohlthäter und der größte Mann ſeiner Zeit, aber das Vaterland war meine erſte Pflicht. Fordert ſein Blut von mir, Genueſer, ich ſtelle mich als ein Mörder vor euer Gericht. Mein Proceß iſt verloren vor dieſer Erden, aber ich habe ihn gewonnen vor dem Allmächtigen." Dem urſprünglichen Schluß mit ſeiner grauſamen Kürze kommt dieſer Leipziger zwar auch nicht gleich, aber er erſchüttert das ganze Werk doch nicht ſo ſtark, wie die Mannheimer Aenderungen, von denen Schiller nur einige wenige beibehielt, die den Nerv des Stückes nicht treffen: Bertha entgeht der Gewaltthat des Gianettino; er raubt ſie, aber er entehrt ſie nicht. Der Anfang des fünften Actes findet ſie, „in Trauer verſchleiert", in einem unterirdiſchen Gewölbe, das nach ihrem langen, angſtvollen Monolog Bourgognino ſprengt, um ſie für immer zu befreien und unter den Abſchiedsworten des hinzutretenden Verrina zur Trauung zu geleiten. So war das Drama hin und wider gewälzt, willig und unwillig verändert. War es dieſes Schweißes des edelſten Mannes werth?

In dem Freiheitsgedanken, den der „Fiesco" behandelt, zeigt das neue Stück nun zwar inſofern einen Fortſchritt vor den „Räubern", als das republikaniſche Ideal wirklicher iſt als das feſſelloſe und phantaſtiſche des Briganten. Es wies den Dichter auf die Geſchichte, die Quellen, und weckte ſeinen ſtarken hiſtoriſchen Sinn. Leider aber war Schiller damals noch nicht im Stande, dieſem politiſchen Ideal in derſelben Weiſe, wie in ſeinem dritten Werke dem ſocialen, den Ausdruck der Wahrheit

zu verleihen. In „Kabale und Liebe“ hatte er vor allen Dingen die Sprache des Standes zu reden, für dessen Rechte er gegen den Hof eintrat, des Standes, dessen Sein und Fühlen er kannte und glühend liebte — im „Fiesco“ begab er sich auf einen glatten Boden, auf dem sich sein an eine freie und maßlose Bewegung gewöhnter Gang nur schwer und nicht immer ohne Ziererei zurechtfinden konnte. Noch verstand er es nicht die Sprache dieser Kreise in jener künstlerischen Steigerung oder Abklärung zu reden, die ihm schon im „Don Carlos“ in so überraschender Weise zu eigen wurde; noch hatte er für die poetische Wirkung des Politischen nicht die Ruhe und die richtigen Töne gefunden, die ihm im „Wallenstein“ und der „Stuart“ so erstaunlich zu Gebote standen. Und so fehlt es denn in der Diction ebensowenig an zahlreichen Geschraubtheiten, an bombastischen Uebertreibungen, die auf diesem Boden viel auffallender als in den böhmischen Wäldern wirken und die des Oefteren in so fürchterliche Geschmacklosigkeiten ausarten, daß sie das ganze Drama bei oberflächlichen Lesern in Mißcredit gebracht haben, noch auch an handgreiflichen Fehlern gegen die Richtigkeit der italienischen Verhältnisse und Wortformen, deren Schiller zur Farbengebung bedurfte. „Aus jedem Kopf blüht ein Scudi für dich“, läßt er den Helden zum Mohren sagen, ganz so wie unsre Handelsjünglinge den Plural von Collo statt des Singulars gebrauchen, wenn sie „ein Colli“ zur Bahn schaffen; und das Bild, das der Maler Romano in den Palast des Grafen von Lavagna bringt, die Geschichte des Appius Claudius, sollte ursprünglich „fresco“ gemalt sein. Endlich ist auch bei der Fülle von Motiven, die sich mit dem Stoffe dem Dichter darboten, bei seiner Neigung, den republikanischen Gedanken in den verschiedensten Personen möglichst vielfältig und vollständig sich abspiegeln zu lassen (Verrina, Calcagno, die Senatoren, die Bürger), die Composition, die in den „Räubern“ eine so bewundrungswürdige Sicherheit verrieth, in's Wanken gerathen. Es fehlt das gleiche nothwendige Hindrängen zur Krise im ganzen Drama wie in der einzelnen Scene, das Interesse theilt sich mit dem öfteren Scenenwechsel, einen der wesentlichsten Züge der Schillerschen Dramentechnik, die äußere Sammlung

des Stoffes zugleich mit der inneren (denn diese ist vorhanden) vermissen wir.

Es versteht sich von selbst, daß alle diese Ausstellungen einzig den Maßstab voraussetzen, den der Schillersche Genius und seine erste Tragödie der Beurtheilung an die Hand gaben. „Fiesco" enthält noch immer eine Fülle von Vorzügen, die nur einem großen Dichter angehören. Auch in diesem ersten seiner Staatsdramen offenbart sich schon der für einen zweiundzwanzigjährigen Jüngling ganz erstaunliche Scharfblick für die treibenden Kräfte im politischen Organismus, jene fast schonungslose Zergliederung der gemeinen Motive derer, die als Parteiführer Hunderte und Tausende hinter sich schaaren — die „heißhungrigen Wölfe", gegen die Ibsen im „Volksfeind" so wettert — und trotz alledem der helle Idealismus, der sich durch keine noch so jämmerliche Einsicht zu Boden drücken läßt, sondern frei und mannhaft sein Haupt zum Himmel erhebt. Kannte Schiller die Ausdrucksformen dieser Welt auch noch nicht — den Kern ihres Wesens erkannte oder errieth er doch, wie es eben nur einem Genie gegeben ist, und die Art und Weise, wie der Aufruhr im zweiten Acte entsteht und genährt wird, wächst und schwillt, ist und bleibt eins der wahrhaftesten dichterischen Spiegelbilder der Revolution von oben und unten. So verschnörkelt und brutal die Sprache auch oft ist — sie wird doch zu Zeiten der einfachste und mächtigste Ausdruck einer echten Leidenschaft. Sie steigert sich in der großartigen Gestalt des Andreas Doria zu bezwingendem Pathos oder spitzt sich zu feinen und geistvollen Antithesen zu, die, bald kalt und gesucht, eben so oft durch ihre Grazie und Sicherheit überraschen und fesseln. „Signora, um Gotteswillen! Wird er nicht den Verstand verlieren, oder was wird er wählen?" fragt die boshafte Julia Fiescos Gemahlin, und „Sie, Madame — wenn er ihn verloren hat", antwortete Gräfin Leonore. Derartige Pointen finden sich zahlreich: außer in der, im Uebrigen leider gezwungen herbeigeführten und innerlich unwahren Scene der beiden Frauen (in gewissem Sinne einer Vorläuferin der Begegnung Luisens mit der Lady in „Kabale und Liebe") auch in den beiden ergreifenden Scenen Fiescos mit seiner Gemahlin.

Die Nadelstiche werden zu Degenstößen und wuchtigen Schwerthieben in dem dramatisch wie theatralisch gleich meisterlich geführten unvergleichlichen Dialog des alten Dogen mit seinem Neffen, in dem nächtlichen Gespräch des Greises mit seinem gefährlichsten Gegner, in der mächtig gesteigerten Scene Fiescos mit dem Verrina; und mit Nadeln, Degen und Dolchen treiben dann Fiescos Gespräche mit dem Mohren wiederum die geistreichsten und drolligsten Jongleurkunststücke. Von der überraschendsten Wirkung ist der tragisch auf das Trefflichste motivirte, scenisch so jähe Schluß mit der epigrammatischen Schärfe des letzten Wortes: „Ich gehe zum Andreas", das die ganze verfehlte Unternehmung so bitter kennzeichnet und verurtheilt. Eine satirische Resignation, eine gallige Versöhnung mit dem Bestehenden, das gerade Verrina am Rücksichtslosesten hat stürzen wollen. Zum Andreas geht er, dessen Tod er beschlossen hatte! Ein erschütternder, fast weltschmerzlicher Schluß, in das eine kurze Wort zusammengedrängt! Und ein echt Schillerscher Schluß! Man braucht nur an das letzte epigrammatische Wort der Räuber: „Dem Manne kann geholfen werden", der Stuart: „Der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich", des Wallenstein: „Dem Fürsten Piccolomini" zu denken. Und ist der „Fiesco" um jener und andrer Pointen willen das geistreichste von allen Dramen Schillers, so trägt er neben den allgemeinen Charakterzügen, die solchen Bewegungen und ihren Häuptern immer und überall eigenthümlich sind, noch ein besondres kenntliches Gepräge: das der Zeit der Renaissance. Diese wilden Gesellen, die vor keiner Gewaltthat zurückbeben, diese hochragenden Greise, unter deren schneeweißen Augenbrauen die Jugend blitzt und wettert — wir glauben ihnen in der italienischen Geschichte des Cinquecento begegnet zu sein. Man muß ein Drama wie den „Tasso" daneben halten, unter dessen herrlicher poetischer, aber ganz Goethescher, ganz subjectiver Gesammthaltung alle charakteristischen Züge jener Zeit verschwinden, um recht deutlich zu spüren, was Schiller als Dramatiker vor seinem großen Freunde voraus hat. Und so führt denn auch die Charakteristik der einzelnen Personen, wenn sie auch hie und

da widrig ausartet und verzerrt wird, einige der dichterischen Figuren auf die stolzeste Höhe der Schillerschen Kunst.

Es war schon ein glücklicher Gedanke, zu der Darstellung des schwierigen Problems der Antoniusnatur einen Jüngling, einen erst dreiundzwanzigjährigen Mann zu wählen — glücklich für die Besonderheit von Schillers künstlerischem Naturell. Denn jugendliche Leidenschaft konnte Vieles entschuldigen, was gegen die Etiquette der großen Welt, gegen die Sitten des genuesischen Adels und die Kaltblütigkeit des raffinirenden Kopfes (auch in der dichterischen Behandlung) fehlte. „Stolz mit Anstand, freundlich mit Majestät, höfisch-geschmeidig und eben so tückisch" lautet sein Paß in dem, ausnahmsweise mit Signalements versehenen, Personenverzeichniß. In der „Erinnerung" auf dem Theaterzettel der ersten Aufführung wird das Bild erweitert: „Fiesco, ein großer, furchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikuräischen Müßiggangs in stiller, geräuschloser Dunkelheit gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenplane und wüthende Wünsche in seinem brennenden Busen gähren". Die Sprache der Galanterie, die Lessing so trefflich in der „Emilia Galotti" zu kennzeichnen verstanden („Nichts klingt in dieser Sprache wie Alles, und Alles ist in ihr so viel als Nichts") — hat Schiller freilich nie zu sprechen vermocht. Seine eigene Empfindung war zu echt, als daß er mit ihr hätte coquettiren können, und wie die Bewegungen seiner Jünglingsjahre, waren auch seine Worte eher schwer und scharf als leicht und gefällig. Zwar fehlt es ihm an glatten und bestrickenden Wendungen nicht, aber sie verlieren sich doch in dem massiveren Geschütz und den spitzen Antithesen seiner Rhetorik. Aus dieser Unvertrautheit mit dem Ton höfischer Ritterlichkeit mag sich denn auch die unerträgliche Bloßstellung der Imperiali erklären, die Fiesco so kalt und höhnisch in Scene setzt: ein Verfahren, das von einem Manne an einer Frau geübt, eine Entschuldigung nicht verdient und vor dem der Dichter bei ruhiger Ueberlegung schon durch das gewöhnliche Schicklichkeits-

gefühl hätte gewarnt werden müssen. Viel glücklicher als der Galan ist der Genußmensch gezeichnet, der die erregten Senatoren vor die Statue der Venus führt. Vortrefflich aber, an einigen Stellen ganz wundervoll, der Caesar, der durch Blick, Wort und Haltung Allen zu imponiren versteht. Wie Fiesco den jungen Hitzkopf Bourgognino mit nachlässiger Sicherheit abtrumpft, wie er den tobenden Bürgern in einer der lebensvollsten Scenen des Stücks gelassen seine Thierfabel zum Besten giebt, wie er das Bild des Malers von der Staffelei stürzt und die Republikaner zu seinen Füßen niederwirft — mit wie genialer Hand ist das, wie groß und kräftig gezeichnet! Daneben steht der geistreiche, jedem guten Einfall zugängige Wagehals, der mit dem Mohren die kostbarsten Discurse des Spitzbubenthums führt, das hier seine äußersten Vertreter, den Kronendieb und den Beutelschneider, vertraulich zu einander geführt hat. Hier ist Fiesco vollends echt vom Wirbel bis zur Zehe, ein junger italienischer Wallenstein, freilich ohne alle Mystik wie dieser und allzu starke moralische Bedenken, aber ebenso verschlagen und doppelzüngig; kein „erster Held" im Sinne des deutschen Normaltrauerspiels, aber ein geborener, von der Natur zu jedem Siege der List und Verführung berufener Intriguant.

Auch seine Stellung zu seiner Gemahlin ist vorzüglich gekennzeichnet: ein wenig romanisch obenhin, conventionell und förmlich („Schöne Gräfin, Sie verrathen Ihre Schönheit an den feindlichen Morgenhauch"), aber nicht ohne Feuer. Vollkommen wahr ist auch sein leidenschaftlicher Ausbruch an der Leiche, wenn man von den sprachlichen Auswüchsen dieses starken Schmerzenspathos einmal absieht. So oder so, er hat sie doch immer geliebt, und er bleibt doch immer ihr Mörder. Moralisch mehr als durch die That selbst, die ein Zufall ist, vom „Finger des Ohngefährs", den Schiller sonst in der Tragödie nicht anerkennen will, herbeigeführt. Aber moralisch allerdings. Leonore fühlt, daß an des Herzogs Seite ihr Platz nicht ist. Die zarte Frau wäre in der „stürmischen Zone des Throns" nicht gediehen, sie prophezeit sich selbst ihr Ende — Fiesco gewinnt die Krone, und Leonore mußte fallen, früher oder später. („Unglückselig, wenn es miß-

lingt! wenn es glückt, unseliger! Hier ist keine Wahl, mein Geliebter! Wenn er den Herzog verfehlt, ist Fiesco verloren. Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme".) Diese Nothwendigkeit entschuldigt denn auch die theatralische Herbeiführung ihres Todes, der ohne diesen inneren Zwang ein unausstehlicher Fehler wäre.

Der Charakter der Gräfin zeigt viel feine und liebenswürdige Züge und ist ein entschiedener Fortschritt vor der Amalie der „Räuber". Wohl ist die Sentimentalität der Italienerin etwas blond und deutsch, aber die zarte, fast noch mädchenhafte Frau hat einen Zug von weiblicher Würde, der in einer späteren Schöpfung, der Königin im „Carlos", im Gemisch mit der feinsten Klugheit und der hellsten, reinsten Lebensfreude dem Dichter so unvergleichlich gelungen ist. In der für die Oekonomie des Stückes überflüssigen, aber zur Charakteristik der Leonore bedeutsamen, dialogisch zur größeren Hälfte vortrefflichen Scene mit dem Calcagno (II. 3) ist sie von einem natürlichen Adel, der den aufdringlichen Galan wohl zur Ehrfurcht zwingen muß. („Fiescos Schande macht keinen Calcagno bei mir steigen, aber die Menschheit sinken".) Um so auffallender berührt in dieser weichen und hoheitvollen Seele ein Zug von Schlauheit, der, so weiblich er sein mag, doch in der Scene, in der er hervortritt, den Eindruck bitter stört. Es ist die dritte Scene des dritten Actes. Leonore kommt, um sich von ihrem Gemahl zu verabschieden, ihm seine Liebespfänder, seine Briefe zurückzubringen und in die Arme ihrer Mutter zurückzukehren. Der ganze Auftritt macht den Eindruck der Wahrheit, da entschlüpft ihr plötzlich eine Wendung, die unerwartet auf ein Raffinement schließen läßt, das in ihrem Wesen sonst nirgends angedeutet ist. („Ah, erwünscht. Er wird blaß und roth. Jetzt bin ich muthig".) Hat sie denn, fragt man sich plötzlich, ihrem Manne nur eine Scene machen, nur ein coquettes Spiel treiben wollen? Es wäre unbegreiflich, wenn sich nicht in einer verwandten Figur, der Luise, ganz der nämliche Zug fände. Man vergleiche in der Scene mit der Milford im vierten Act Luisens Worte: „Spottet sie einer Verzweifelnden u. s. w. . . . so könnte ich mir ja noch den Schein einer Heldin

geben“ u. s. w. mit diesem Satz der Gräfin Fiesco. In dem tiefsten Leiden eine Speculation auf den Schein, die Lüge? Ist das psychologisch möglich, so ist es doch jedenfalls sehr unästhetisch. Man möchte in solchen Momenten fast an Schiller irre werden. Hat ihn zuweilen die Sorge angewandelt, als zeichne er zu ideal, als bedürften seine Gestalten des Schattens, aus dem dann diese Flecken wurden? Auch Amaliens Liebe zu dem Grafen von Brand gehört zu solchen ästhetischen Verirrungen, die auf dem Theater glücklicher Weise regelmäßig fortbleiben.

Das Haus der Doria ist in den männlichen Repräsentanten ungleich glücklicher gefahren als bei dem Weibe, das als Gräfin Julia Imperiali ihre Umgebung, das Publikum und die Schauspielerinnen ärgert, die sich bald nach dem Erscheinen des Stücks wohl einmal weigerten, die wüste Dame zu spielen. Wie weit ist der Weg von dieser crassen Caricatur der Coquette und Phryne, die von Lessings Marwood und Orsina Nichts gelernt hat, zur Milford und von dieser zur Eboli! Gianettino aber ist eine meisterliche historische Figur, der vollkommenste Nepote und Despot, frech, gemein und tollkühn, Andreas sein imponirender Gegensatz: die wohlerworbene, wohlverdiente Herrschergröße selbst, in deren Schilderung Schiller nicht seines Gleichen hat. Es ist, als reckte sich seine eigene hohe Gestalt in einem solchen Gebild empor, als funkelte sein Auge flammenden Zorn, als schöpfte jeder Athemzug den Grimm gegen alles Unwürdige und Niedrige aus seiner ureigensten Empfindung. In der kurzen Unterredung mit dem Gianettino steht jedes Wort an seiner Statt, gemessen, prachtvoll, in beredter Steigerung sein Opfer vernichtend, bis dem rüden Gesellen die Rede versagt und er dem Abgehenden nur noch „glühend und sprachlos“ nachzusehen vermag. Auch die oben gleichfalls schon erwähnte Scene des Andreas mit dem Fiesco im Schlußact ist in ihrer Kürze nicht minder großartig. Eine milde Majestät athmet aus jedem Wort des silberhaarigen Hüters von Genuas Ruhm und Größe, eine Sicherheit des Vertrauens, die aufs Tiefste ergreift. In der That, so muß der Mann reden, der den Mohren, der „schändlich heraus geplaudert“,

seinem Herrn gebunden zurückzuschicken die Großmuth hat und der jeder Warnung zum Trotz in der Nacht des Aufruhrs ohne militärische Bedeckung zur Ruhe geht. Wie wundervoll wirkt sein Wort: „So steht eine Leibwache da, die kein Fiesco zu Boden wirft, wenn nicht Cherubim unter ihm dienen", und auf Fiescos Blasphemie „Ich möchte sie sprechen, einen Brief in die Ewigkeit zu bestellen" des Dogen ruhige Antwort: „Armer Spötter! Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua glücklich?"

Die Gruppe der Verschworenen hat nur einen Charakter, den Verrina: ein Brutuskopf, schwer und düster, bei allen Uebertreibungen der jugendlichen Phantasie des Dichters voll Mark und Wahrheit. Seine Wortkargheit, sein Ingrimm beim Anblick des herzoglichen Schmucks am Fiesco — wie männlich und überzeugend! Bourgognino ist dagegen wenig mehr als ein Abdruck des allgemeinen poetischen Jünglingstypus der Zeit, und die gut angelegten Masken des Sacco und Calcagno sind ohne Grund verzerrt. Die Drei, deren Entrüstung über den brutalen Streich, den Gianettino der Procuratorwahl gespielt, in der den Aufruhr einleitenden Scene so glänzend geschildert ist — sie fallen sich beständig in die Rede, wiederholen beständig ihre Worte („Der ganze Adel ist in mir aufgefordert. Der ganze Adel muß meine Rache theilen". . . . . „Der ganze Adel ist in ihm aufgereizt. Der ganze Adel muß Feuer und Flammen speien" u. s. w.) — als Personen sind sie doch zu wenig aus einander gehalten. Alle Lücken und Grellheiten im Entwurf und der Ausführung des Stücks werden aber durch einen Charakter aufgewogen, der in der Keckheit, mit der er angelegt, und der Reife, mit der er ausgeführt ist, seines Gleichen sucht: der Mohr. Schiller hatte Recht, ihm ein „originelles Gemisch von Spitzbüberei und Laune" ins Zeugniß zu schreiben, denn für den Verein dieser Qualitäten hatte die Literaturgeschichte ihm nirgends ein Vorbild zu liefern. Der sprunghafte Humor des wilden und drolligen Gesellen, der in seinem letzten Stündlein zum tollsten Galgenhumor wird („Aber hängt mich nur an keine christliche Kirche"), wird oft ohne Grund „shakespearesch" genannt, in der Absicht der Anerkennung, aber

mit der Wirkung der Aberkennung der Originalität. Es bedarf ja keiner Worte, wie sehr Shakespeare der Verkörperung einer jeden Nuance von Humor fähig ist, von der dunkelsten Tiefe des Weltschmerzes bis zur lichtesten rosigsten Laune, die wie eine geschickte Gauklerin, Abgründe rings um sich her, in blauer Luft auf Seilen und Stangen ihre Schnippchen schlägt. Ein verschwenderischer Reichthum der Menschenkenntniß, die Schillern in dieser Ausdehnung nie zu Gebote gestanden hat und bis in diese Höhen und Tiefen wohl niemals aufgegangen ist! Während aber die Shakespeareschen Humoristen in den meisten Fällen außerhalb des eigentlichen dramatischen Planes, außerhalb der Intrigue, stehen, Episoden oder, dramatisch genommen, völlige Beiläufer sind (der unvergleichliche Falstaff obenan) — vollends die Clowns oder diejenigen, die sich aus dem Clown entwickelt haben — dann steht der Schillersche Mohr mit der Handlung in steter Verbindung. Ganz ebenso wie so viele Figuren Shakespeares dem Zwecke einer so zu sagen malerischen Contrastirung zu der Haupt- und den übrigen Personen dienend, erfüllt er diese Aufgabe doch niemals auf Kosten der Handlung; seine guten Späße verlieren sich nicht ins Breite, er macht sie nie um ihrer selbst willen. Die allzu reichhaltige Ausgestaltung des Stoffes hat zwar auch ihn nicht ganz so fest in das Ensemble gefügt, wie jede einzelne Figur der „Emilia", der „Minna", von „Kabale und Liebe", aber in seinen Scenen entwickelt sich der Dialog allezeit rasch und sicher, Schlag auf Schlag, ohne Aufenthalt. Dabei ist seine Stellung zu dem Problem des Stoffes, der republikanischen Idee, von der prächtigsten humoristischen Laune dictirt. Dieser ärmste Sünder nnd Galgenstrick neben und, wie er glaubt, Hand in Hand mit dem glänzenden, jugendschönen, stolzen Führer der Verschwörung! „Gelt, Fiesco? Wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen aufkehren kann". Und er, der Handlanger der Revolution, fühlt sich als ihr Haupt! „Ich war der Mann, der diese Suppe einbrockte — Mir giebt man keinen Löffel." Dabei hat der Patron Fleisch und Blut, es rieselt und zappelt ihm in allen Gliedern. Er fühlt sich als Herr des Lebens, der sich auch auf

den letzten Saltomortale mit humoristischem Anstand leicht zu rüsten vermag. Solch einem lustigen Schurken glaubt man es, daß er sich auf ordentlichem Wege gedrückt und unfrei fühlt — erst durch das Verbrechen wird er frei, erst auf dem Wege zum Galgen fühlt er alle Kräfte in sich entwickelt. Er hat Nichts mehr zu verlieren, aber Alles zu gewinnen. Er braucht vor Niemandem Komödie zu spielen und folgt mit diabolischer Freude und Ausgelassenheit den spitzbübischen Trieben seiner Natur. Eine solche Gestalt hat Schiller nicht wiederholt. Der Kreis seiner humoristischen Charaktere ist ja ohnehin nur klein, und der Mohr ist unter ihnen der bedeutendste.

Die Inscenirung des „Fiesco" fordert Pracht und Glanz. Neben der üppigen Weichlichkeit des Lebens der Adligen nimmt sich die rauhe Tugend des Verrina, das edle Maß des Andreas Doria dann nm so ernster und bedeutender aus. Die Anordnungen des Dichters sind oft zu erweitern, oft besser zu umgehen. Die Unterredung des Verrina und Bourgognino (III. 1) hat Schiller allzu theatralisch in eine „furchtbare Wildniß" (bei Genua?) verlegt. Nun soll zwar im Bühnenleben das äußere Bild dem inneren wie der Leib der Seele entsprechen, aber ohne Zwang und Künstelei. Welch' ein Gedanke aber, wie entlegen und manierirt, zumal bei dem kernigen Verrina, anstatt sich im Zimmer mit seinem jungen Freunde einzuschließen, einen Ort aufzusuchen, „den schrecklichsten, den er finden konnte", um für seinen lichtscheuen Plan einen passenden Hintergrund zu gewinnen! Die Spiegelscene (Fiesco und der Mohr) in eine Orangerie zu verlegen (wie es die Meininger thaten), nur um ein effectvolles Bild mehr zu gewinnen, und damit den Spiegel zu streichen, liegt dagegen kein zwingender Grund vor. Besser ist die Einrichtung des letzten Actes, die die deutsche Bühne der Meininger Anregung verdankt. Ein feiner Takt für das, was conventionell möglich ist, hatte den obersten Leiter jener erlesenen Künstlergesellschaft bestimmt, den ganzen Vorgang in eine geschlossene Decoration, ein Art Hofraum mit Durchgängen nach den Straßen und dem Thomasthor in der Mitte, zu verlegen; links vorn am Proscenium befand sich der Palast des Dogen. In dieser Scenerie verliert

das ganze Gespräch zwischen Fiesco und Verrina seine Unwahrscheinlichkeit. Man denke sich aber die Beiden allein auf offener Straße in der Nähe des Meeres. Den neuerwählten Herzog von Genua, der mit dem Purpur ohne alle Begleitung spazieren geht! Die Stadt, die eine rasche Revolution soeben glücklich beendet hat, in deren Gassen es von Aufgeregten, Freudigen, Flüchtigen wimmeln muß, so menschenleer, daß die Unterhaltung der Beiden nicht gestört, die Ermordung des Fiesco nicht einmal bemerkt wird! Unmöglich! Bei den Meiningern aber begleiten den siegreichen Empörer seine Helfershelfer und Freunde, Calcagno, Sacco und Andere, die sich erst auf seinen Wink und nachdem das Gespräch mit Verrina eine persönlichere Wendung genommen, zurückziehen. Durch das gesprengte Thor aber sieht man, nicht etwa die unbevölkerte Galeere, die Fiesco besuchen soll, unwahrscheinlich dicht am Ufer liegen, sondern die Gondel mit dem Schiffer, in der Verrina mit Tochter und Eidam gelandet ist, und die die Beiden hernach besteigen, um von dort an die (bei den Meiningern ganz mit Recht unsichtbar gedachte) Galeere zu fahren. Bei dem Besteigen der Gondel stürzt Verrina den Herzog in's Meer, und der Schiffer begleitet rathlos den unerwarteten entsetzlichen Vorgang mit allen Geberden des Schreckens, bis er, zur Rettung vergebens bemüht, Hülfe suchend von dannen rudert. Das Alles ist so möglich, wie es, wenn man Schillern getreu bleiben will, nur sein kann.

Nicht zu billigen ist es dagegen, daß auch die schöne und bedeutsame Anfangsscene des fünften Actes dieser äußerlichen Rücksicht von den Meiningern geopfert wurde — ich nehme nämlich an, daß dies der Grund der Streichung war, und nicht etwa das Verlangen, den Act mit der ganz überflüssigen Sprengung des Thomasthores effectvoll zu eröffnen — ein Grund, der nichts vom Guten an sich hätte. Denn mag es auch befremden, daß Fiesco Gelegenheit finden kann, den Dogen während der Nacht (einer solchen Nacht!) unbeobachtet allein zu sprechen — er unten auf der Straße, der Alte oben auf dem Balcon, kurz vor Ausbruch der Revolution, deren Mitspieler schon durch ganz Genua vertheilt sind — so ist es doch nicht unmöglich. Denn der Doge schläft

in jener Nacht — es ist dies von Schiller, wie bereits bemerkt, sehr fein vorbereitet — ohne Leibwache. Auch braucht er ja nicht gerade schon schlafen gegangen zu sein. Vor den erleuchteten Fenstern könnte bei Beginn der Scene die Gestalt des alten Mannes, der nur geringer Nachtruhe bedarf und den das Staatswohl bis fast an den Morgen über Documenten aller Art wachgehalten hat, sichtbar werden — und Niemand würde noch ein Bedenken darin finden, daß er bei dem Läuten der Glocke sofort auf dem Altan erscheint. Ueberdies ist die ganze Scene so schön, im Plan des Ganzen so tiefsinnig, auch findet Fiesco in ihr die einzige Gelegenheit, die imposante Großmuth des Andreas einigermaßen wett zu machen, daß man sie stehen lassen sollte — trotz aller conventionellen Bedenken.

Daß „Fiesco" für Schiller und die deutsche Tragödie nach den „Räubern" keinen Fortschritt bedeutet, ist gewiß. Aber verloren war der Zwang des Stoffs und die Nöthigung, die wirklichen Dinge schärfer zu betrachten, die er mit sich brachte, auch nicht, und in seinem dritten Jugenddrama faßte der Dichter seine Kräfte zu noch größerer That als selbst in den „Räubern", stark und zu einer gewaltigen Gesammtwirkung zusammen.

Kabale und Liebe.

Am 13. April 1784 wurde „Luise Millerin“, von Iffland in „Kabale und Liebe“ umgetauft, in Frankfurt a. M. unter Großmanns Direction, am 15. April in Mannheim, am 22. November desselben Jahres in Berlin zum ersten Male gegeben. Das Stück, das im Arrest der Hauptwache zu Stuttgart im Juli 1782 nicht ohne Einflüsse von Diderots „Père de famille“, Gemmingens „Deutschem Hausvater“ und Wagners „Reue nach der That“ entworfen, in der Bauerbacher Einsamkeit im Hause der vortrefflichen Frau von Wolzogen im Jahre 1783 vollendet wurde, gewann die Herzen im Sturm und erlebte im Laufe von vier Wochen in Berlin die Zahl von sechs Aufführungen. Dies geschah trotz der scharfen Beurtheilung, die es am 20. Juli desselben Jahres in der „Berlinischen Staats- und gelehrten Zeitung“ gefunden, trotz der verständniß- und rücksichtslosen und von ihm selbst später bereuten Kritik des Karl Philipp Moritz, die noch, ins Anständige übersetzt, in vielen unserer Schulliteraturgeschichten fortspukt. Die wegwerfenden Recensionen, die der ersten Aufführung in der preußischen Hauptstadt vorauf-gingen, besiegte der beispiellose Erfolg indessen so vollständig, wie heutzutage eine jede, noch so mittelmäßige Aufführung die Bedenklichkeiten unserer literarischen Grillenfänger. Es hatte wieder einmal die Ohnmacht die Regel für sich gehabt, aber die Kraft den Erfolg. Wenn der einseitige, verbitterte Moritz seinen Zornausbruch damit endigt: „Ich bin müde, mehr Unsinn abzuschreiben. Bloß der Unwille darüber, daß ein Mensch das Publikum durch

falſchen Schimmer blendet, ihm Staub in die Augen ſtreut und auf ſolche Weiſe den Beifall zu erſchleichen ſucht, den ſich Leſſing und Andere mit allen ihren Talenten und dem eifrigſten Kunſtfleiß nicht zu erwerben vermochten, konnte zu dieſer ekelhaften Beſchäftigung anſpornen. Nun ſei es aber genug, ich waſche meine Hände von dieſem Schillerſchen Schmutze und werde mich wohl hüten, mich je wieder damit zu befaſſen" — bekennt der greiſe Zelter in begeiſterter Rückerinnerung an die Jugendzeit im Jahre 1830 in einem Briefe an Goethe: „Was dieſes Stück vor fünfzig Jahren auf mich und ſämmtliche Sprudeljugend für elektriſche Macht ausgeübt hat, magſt Du Dir denken." —

„Kabale und Liebe" iſt eben ſo bedeutend als culturgeſchichtliches Zeugniß, als rieſiges Spiegelbild der Zeit, von der größten Dichterſeele zurückgeſtrahlt, denn als Drama und Bühnenſtück, und Alles in Allem iſt es ein phänomenales Werk. Es ſteckt etwas von der Ahnung der Revolution darin. Jedes Wort gegen die Großen der Erde iſt in Haß getaucht. Es iſt ein Leichtes, über die Bizarrerien in ſeinen Ausdrücken zu raiſonniren, das Gefühl in ihm für zu überſchwenglich, den Verſtand für zu ſataniſch zu halten — dieſe Ungeheuerlichkeiten kann ein Kind erkennen. Aber wie unter der faltigen Draperie dieſer Worte immer und immer wieder der menſchliche Körper ſichtbar wird, wie es trotz aller weit ausholenden Bilder doch immer Weſen unſeres Gleichen ſind, die wir da handeln und leiden ſehen, das iſt das Große an dieſem ſeltſamen Gemälde, das iſt das Typiſche und Individuelle, das Monumentale und Nahvertraute zugleich, das giebt ihm trotz der Beſchränktheit der Intereſſen ſeiner Geſtalten, trotz ihres Gebundenſeins an die Bedingungen ihrer Zeit den Schein des Allgemeingültigen, von der Zeit Losgelöſten. Scenen, wie die des Kammerdieners, die Schlußſcene des zweiten Actes, der ganze fünfte Act, tragen in Lapidaren die Flammenſchrift des Genius. Das Stück bleibt, ſo lange es Stände und Standesvorurtheile giebt, bleibt, ſo lange das Gefühl ſich auflehnt gegen den Calcül und die Rückſicht; auf dem furchtbaren Nachdruck, den der Dichter in dieſem Kampf gegen den kalten Weltverſtand und das ganze Rüſtzeug ſeiner verderblichen Mittel auf die Empfindung legt,

der einzig und allein unsere Sympathien aufgedrungen werden, beruht das Geheimniß seiner noch um Nichts geschmälerten Wirkung. So steht es da, mit all seiner Uebergewalt und fordert, wo wir ja über einem Wort stutzig werden möchten, gleich unsere Liebe heraus: denn aus jeder Uebertreibung blickt das reine große Auge des unvergleichlichen Dichters, seine sittliche Kraft, sein feuriger Idealismus. Ein oft gehörtes Preß-Wort, „dies oder jenes Drama dürfe in keiner Saison auf den Brettern fehlen", ist diesem seltenen Werke gegenüber gerade heutzutage im vollsten Sinne berechtigt und nothwendig, denn jedes erneute Anschauen macht es uns nur klarer, daß wir Deutschen in „Kabale und Liebe" unsere größte Bühnentragödie besitzen. Das einzige Werk, das ihm in der Geschlossenheit des scenischen Gefüges gleich steht und ihm theilweise zum Muster gedient hat, „Emilia Galotti", entbehrt doch, so bewunderungswürdig es im Uebrigen ist, des natürlichen Flusses der Handlung, der vollen Deutlichkeit und Einfachheit der Motive und des eigentlichen Theaterbluts. Während in „Kabale und Liebe" die leidenschaftlichen Wogen thurmhoch gehen, eignet der „Emilia" selbst in den Höhen der Erregung eine scharfe, schneidende Kälte, und während Ferdinand ohne langes Besinnen die Katastrophe durch den vergifteten Trank herbeiführt und im Sterben noch gegen den Vater wüthet, reflectiren Odoardo und seine Tochter ruhig über die Nothwendigkeit des Sterbens, und das letzte Wort der Emilia spielt noch mit der entblätterten Rose, die vordem der Schmuck ihrer Locken war.

„Kabale und Liebe" hat zweifellos eine Menge Auswüchse; man muß, um das Stück auf die Bühne zu bringen, den allzu üppigen Wald der Rede tüchtig durchholzen. Aber was beseitigt wird, sind eben nur Auswüchse; der Wald selbst bleibt stehen, unangetastet und unantastbar, und wer nach diesen gebannten Stämmen einen Streich mit der Axt führt, mag sich hüten, daß von der unversehrten Rinde die Waffe nicht zurück und nach seiner eigenen Hand fahre. Seine gewaltige Wirkung hat es vor sechzehn Jahren auch an besonders sichtbarer Stelle wieder glänzend bewährt: bei den sogenannten Münchener „Mustervorstellungen" im Juli 1880. Mutatis mutandis wiederholte sich hier, was Dingel-

ſtedt von der Aufführung der erſten Reihe dieſer Geſammtgaſtſpielunternehmungen am 25. Juli 1854 ſchrieb: „Gerade „Kabale und Liebe“ zündete ſo mächtig, ſchlug ſo erſchütternd ein und durch, daß die Aufführung wiederholt werden mußte. In dem wundervollen Finale des zweiten Actes ſtanden neben einander gleichzeitig auf der Bühne: Meiſter Anſchütz, als Geiger Miller — Mama Haizinger, als Millerin — Emil Devrient, als Ferdinand — als Luiſe Marie Seebach, deren Stern in dem Geſammtgaſtſpiel zuerſt aufging, — Kaiſer als Präſident. Und das vor einem, im vollen Sine des Worts europäiſchen Publikum. War das nicht wirklich, um mit Shakeſpeare zu reden:

a kingdom for a stage, princes to act,
and monarchs to behold the swelling scene!?

Als der Vorhang gefallen, raſte ein minutenlanger Beifallsſturm durch das Haus, wie er ſtärker niemals in einer italieniſchen Oper gehört worden iſt, und auf dem Wege zur Bühne, wohin ich eilte meinen Gäſten zu danken, drängten ſich wildfremde Leute in Scharen an mich heran, glückwünſchend und huldigend, im Foyer feierten mich mit jubelndem Zuruf die Studenten, welche zu dieſem Stück maſſenhaft herbeigeſtrömt waren, wie ſie immer thun, wenn Jugend zur Jugend ſpricht“. Schwerlich haben nun wohl Herr von Perfall oder Ernſt von Poſſart, die Unternehmer des Geſammtgaſtſpiels von 1880, unter der Laſt gleicher Huldigungen zu erliegen gehabt, aber im Zuſchauerraum donnerte es gerade ſo kräftig, wie an jenem Abend, und wieder ſchlug es nach der Schlußſcene des zweiten Actes, die ſeit der erſten Aufführung in Frankfurt ſtets die gleiche, übermächtige Wirkung gethan, gewaltig ein. Das war ein Händeklatſchen, Stampfen und Rufen, dem man es anmerkte, daß es „von Herzen kam“. Lebte Schiller noch und wäre er zugegen geweſen, das Publikum hätte ſich gewiß wieder unter lautem Beifallsrufen erhoben, und er hätte ſich gewiß wieder wie in Mannheim aus ſeiner Loge verneigen müſſen. Und mit ganz der gleichen dämoniſchen Kraft äußerte ſich dieſer Actſchluß in der Eröffnungsvorſtellung des „Deutſchen Theaters“ in Berlin (mit Kainz als Ferdinand, dem inzwiſchen längſt aus der Theaterwelt geſchiedenen Ludwig Barnay als Präſident,

Haase als Marschall, Förster als Miller) — und selbst bei dem vor einigen Jahren unternommenen unklugen Versuch derselben Bühne, das Werk naturalistisch-modern, d. h. so salopp wie möglich herunterſprechen und spielen zu lassen — ein Versuch, der glücklicherweise an einem allgemeinen Widerspruch, auch von Seiten früherer Naturalistenzüchter scheiterte — konnte sie nicht völlig versagen. Auch hat diese Scene in der gesammten dramatischen Literatur nicht ihres Gleichen. Wie von Wort zu Wort die Situation dringender wird, jedem Moment, das die Krise zu bringen scheint, ein noch inhaltschwereres folgt — man muß das *sehen*, um es ganz zu würdigen. Niemand, der „Kabale und Liebe" nur liest, kennt das Stück ganz. Seine Uebertreibungen verdecken ihm vielleicht seinen Kern. Es muß eben, verständig beschnitten, angeschaut werden. Nicht nur das Theatralische, auch das Dramatische rechnet auf die Sinne. Eine dramatische Situation wird oft erst durch den Augenschein verständlich — das *Beieinander* der Personen, ihre stumme Action, ist durch die Lectüre, das *Nacheinander* der Worte, welches die Aufmerksamkeit von den schweigenden Personen natürlicherweise abzulenken geeignet ist, nicht zu vergegenwärtigen, und nicht Jedermanns Phantasie ist stark genug, sich das Gelesene in ein, für jeden einzelnen Augenblick ausgeführtes, nicht blos in allgemeinen Umrissen entworfenes Bild umzusetzen. So ist es vor Allem mit jener Scene — Dingelstedt nennt sie sehr richtig ein „Finale"; für das musikalische Gefühl wirken Charaktere und Worte hier wahrhaft symphonisch zusammen, und das klangliche, das rhythmische Element, bei Schiller immer stark und oft sogar den *Inhalt* seiner Poesie beeinflussend, erreicht hier eine Macht, der sich gerade die vollkommen Unbefangenen am Wenigsten entziehen können.

Die Theoretiker haben vielfach dadurch gesündigt, daß sie den Volksglauben, der Luise und Ferdinand (der, ganz beiläufig bemerkt, in der ersten Niederschrift des Stücks nicht „von Walter", sondern „Wieser" hieß) zu Heiligen, zu idealen Märtyrern machte, auch dem *Dichter* zuschrieben. Als hätte Schiller etwas dergleichen gewollt! Gewiß, sie behalten im Stück Recht; die Todten

sind es, die den Präsidenten und seinen Helfershelfer den Gerichten überantworten: aber den Heiligenschein tragen sie doch nicht. Alles an ihnen ist einseitig, ihr Gefühl in Schwärmerei ausgeartet, das Wort vor der That da und oft ohne die That. Ein so blinder Idealist war der Mann nicht, der ruhig sein Stück mit dem völligen Untergang dessen schließen konnte, was uns in ihm lieb und theuer geworden war. Was bleibt denn übrig, als

„die Einsicht in das Nichts,
Und herzliche Verachtung alles dessen,
Was uns erhaben schien und wünschenswerth?"

Die Liebenden sind freilich sogenannte „dankbare Rollen" — doch aber nur für ein Publikum, das sich, naiv, von dem Schwunge der Rede mitreißen läßt und an die Schauspieler nicht das Verlangen stellt, eine Charakterfigur zu schaffen. Sie jedoch psychologisch glaubhaft zu zeichnen, in jeden ihrer Züge einzudringen, das ist nichts weniger als „dankbar".

Immerhin hat Ferdinand es leichter als Luise. In ihm ist Alles Gährung. Wer feurig und männlich ist und das Gefühl aus der Brust schöpft, hat für die Hälfte der Rolle schon gewonnenes Spiel. Nur unruhig, stürmisch, leidenschaftlich von Anfang bis zu Ende, nicht bedenken, daß man viel schöne Worte und manches epigrammatische Schlagwort zu sagen hat. Gemeinplätze und sogenannte allgemeine Wahrheiten wollen eben nicht als solche, sondern aus dem Charakter der darzustellenden Persönlichkeit gesprochen sein. Zu Sentenzen macht sie erst das Publikum. Mit dem Auffinden des Briefes beginnt aber die große Schwierigkeit der Aufgabe, für die alles Pathos des Helden und jugendlichen Liebhabers allein nicht ausreicht. Man hat sie damit zu erklären versucht, daß man die Möglichkeit der Wirkung des dictirten Briefes auf Ferdinands Gemüth überhaupt in Frage stellt — mir unbegreiflich, da es nicht etwa einen Mangel an gesunder Anlage, Verstand und Ueberlegung bei dem Jüngling voraussetzt, die Intrigue nicht zu durchschauen, sondern im Gegentheil ein raffinirter, skeptischer, verderbter Geist dazu gehören würde, sich die Möglichkeit eines so schändlichen und weitangelegten Bubenstücks auch nur vorzustellen: ein Geist, wie es

der des raſchen, hitzigen, zur Eiferſucht neigenden und ſchon mißtrauiſchen Ferdinand nun gerade gar nicht iſt. Seiner unbefangenen Jugend müſſen ſolche Zweifel, die dem Zweifler keine Ehre brächten, nothwendig fern bleiben. Er findet den Brief auf der Parade; durch Zufall ſcheint er dem Marſchall entfallen zu ſein. Es iſt die Hand ſeiner Geliebten. Wie darf er noch zweifeln? Gleichwohl thut er es, denn Ferdinand iſt nicht Othello, trotzdem Luiſens Brief eine weit deutlichere Sprache redet als Desdemonas Schnupftuch. Er mißtraut, in ſeinem ſchwer zu erſchütternden Vertrauen auf die Reinheit und Treue ſeiner Braut, ſeiner bündigen Wahrnehmung, hierin ganz anders geartet als der leichtgläubige und perfide Claudio in Shakeſpeares „Viel Lärm um Nichts“. Als Luiſe ihm beſtätigt, was er mit ſeinen Augen geſehen, daß ſie den Brief geſchrieben, da hält er erſchrocken inne — „Du bekannteſt nur, weil ich zu heftig fragte“ — „Es iſt deine Hand gar nicht“ — bis ſie den Eid darauf ablegt „bei Gott, bei dem fürchterlich wahren“. Kann er auch jetzt noch zweifeln? Unmöglich. Mit dieſem Schwur mußte das letzte Bedenken weichen. Auch eine weniger eilfertige und ſtürmiſche Natur wäre den Netzen der Kabale damit unrettbar anheimgefallen.

Die Schwierigkeiten liegen alſo nicht dort, ſondern in der Miſchung der widerſtrebendſten Gefühle: der glühendſten Liebe und des tödtlichen Grimms, des bergeverſetzenden Glaubens und des furchtbaren Ekels am Daſein, der bitterſten Verachtung der Mächte, die das Erdenleben regieren, und der thränenvollen Rührung über den Fall der Engel. Die erſten Scenen des Umſchwungs („War kein Marſchall da?“) gehören zu den größten, kühnſten und ſicherſten Griffen der Schillerſchen Dramatik. Der einzige „Othello“ kommt ihnen in der Schilderung der Liebesrache gleich und iſt ihnen an Reichhaltigkeit der Ausführung überlegen. Das Zuſammenführen des albernen Hofmarſchalls mit dem aufs Höchſte gereizten, tragiſch erregten Ferdinand iſt ein ganz eigenartiges Wagniß, das nur ein großer Dichter unternehmen konnte, der inſtinktiv vollkommen ſicher war, ſeine Wirkungen durch das komiſche Element, das mit dem Marſchall wohl oder übel, ſelbſt wenn er die gleichgültigſten Dinge ſagt, in die Scene getragen

wird, nicht zu vernichten. Das gewaltthätige „Das Mädchen ist mein“ weist dem Darsteller des Ferdinand den Weg. Es ist ein frevelhafter, herrischer Egoismus der Liebe, der ihn ohne Bedenken zur Vernichtung des Lebens führt, das er selbst aus seinen ruhigen, friedlichen Geleisen gehoben hat — ein Anspannen aller Kräfte, das ebensowenig mit schöner Declamation glaubhaft wiederzugeben ist, wie die dumpfe, schaurige Einleitung der Vergiftung. Jedes Wort verlangt hier eine neue Kunst des Schauspielers. Das Vorzeigen des Briefes, das Erschrecken nach Luisens Bekenntniß, der Schmerzensschrei „Warum hast mir das gethan?“, die Wuth nach Luisens „Unglücklich bist du schon“, der frivol erkünstelte bittere Humor, nachdem er das Gift getrunken. Zahllose Einzelheiten sind zu beachten, die, von wunderbarer poetischer Schönheit, in ihrem feinen Bezug zu einander auf das Tiefste ergreifen: so das bedeutsame hastige „Es eilt nicht“, als Miller sich anschickt, nach der Limonade zu sehen, und das damit in Zusammenhang stehende, ganz erschüttert zu sprechende Wort „Seh' er doch lieber nach dem Trank, guter Miller“, sobald Ferdinand erfahren, daß Luise, nunmehr sein Opfer, des alten Mannes einziges Kind ist. Es läßt sich nicht Alles aufzählen, man müßte sonst das ganze Stück mit Glossen versehen. Aber Schiller wägt die einzelnen Worte weit mehr, als diejenigen, die sich nur von dem Wohlklang seiner Rede berauschen lassen, glauben möchten. Der großartige Wurf seiner Charaktere hat ihn nie gehindert, in ihre geheimen Falten zu dringen, und Ferdinand gehört in der zweiten Hälfte des Stückes zu den ausgeführtesten seiner Gestalten.

Psychologisch ungleich schwankender und schwieriger ist die Gestalt der Luise: die einzige Schillersche Frauengestalt, deren Schicksal und deren Tragik lediglich die Liebe ist. Der große Unterschied dieser Schöpfung von denen der ersten Meister in der Zeichnung liebender Frauen, Shakespeares, Goethes, auch Grillparzers, springt sofort in die Augen: von denen der Shakespeareschen Frauen ganz besonders. Der englische Dichter, der die Weibesseele kennt wie gleich ihm nur Goethe noch, schafft seine zarten Gestalten aus weichstem Thon, giebt ihnen ein sonnen-

helles, frohes Auge und eine Stimme voll Innigkeit und Melodie. Die Schillerschen Frauen sind ernster und strenger. Er ist nicht der Dichter des Naiven, der halb verhüllten knospenhaften Jugend, der Dichter des Unbewußten, Instinctiven, das in dem Weibe stärker wirkt als Intelligenz und Wille. Alles ist erschlossen bei ihm, klug, groß und voll erblüht, und es ist bei seiner Individualität kein Wunder, daß ihm die großartigen Frauen mit der Herrscherseele, Isabella, Terzky, Marsa am Besten gelingen. Mädchenhafte Naturen zeichnet er erst dann bezwingend, wenn das Geschick in ihre junge Seele schon seine Schatten geworfen. Das ist bei Luise Miller, zum Theil auch bei der Thekla der Fall, die wir beide (Luise am meisten) schon von Anbeginn unter der Ahnung oder dem wirklichen Druck eines schweren Verhängnisses sehen. Gleich in ihrer ersten Scene ist Luise nicht mehr naiv; sie ist über sich selbst hinaus gewachsen, über ihren Stand, über ihre Jahre: ein „sechzehnjähriges" Mädchen ist sie gar nicht, aber dennoch ist sie, einige Uebertreibungen und Verirrungen im Ausdruck abgerechnet, eine glaubhafte erschütternde Gestalt. Man übersehe nur nicht, daß die „Frucht von dem gottlosen Lesen", von dem der Vater redet, sich bei ihr nicht verleugnet, daß all ihre Worte, all ihre Empfindungen den gesteigerten Ausdruck des vorigen Jahrhunderts lieben. Es liegt ebensowohl eine mangelhaft motivirte Uebertreibung in ihrem „Ferdinand! Ein Dolch über dir und mir! Man trennt uns", wie in der schnellen Ergebung in den vermeintlichen Verlust des Geliebten durch die geplante Verheirathung Ferdinands mit der Lady („Nun — was erschreck' ich denn?"). Sentimentalität ist, dem ganzen Charakter der Schillerschen Poesie entsprechend, auch der Grundzug ihres Wesens. Sie ist eine empfindsame Natur, sie ahnt kommendes Unheil voraus. Nichts ist der Verständlichkeit ihres Wesens und ihres Betragens hinderlicher als ihre Darstellung durch eine Schauspielerin, die ihr die klugen Augen, die Frische und Geradheit Clärchens leiht — eine Erfahrung, die sich mir gleichfalls, um von einem besonders in die Augen fallenden Beispiel zu reden, bei dem Münchener Gesammtgastspiel von 1880 bestätigte. Die frühgeschiedene Wessely von der Wiener Hofburg

spielte damals die Luise, eine viel angeschwärmte Marie Beaumarchais, eine anmuthige, im „Egmont“ sogar vortreffliche Schauspielerin, aber sie brachte es fertig, die schwierigste Scene des Ganzen, das Dictat, fast unglaublich zu machen, und damit den Boden für die Katastrophe völlig zu untergraben. Schiller hat Alles gethan, Luise in dieser Scene unter den unwiderstehlichen Zwang einer dämonischen Macht zu stellen, wie es die kurze fünfte Scene des dritten Actes symbolisch vortrefflich andeutet. Wie Gretchen den mephistopheliſchen Hauch in ihrem Zimmer spürt, so schauert auch Luise zusammen, als der Secretär, von ihr noch ungesehen, das Zimmer betritt. „Warum geht mein Odem so ängstlich? — Hat unsere Seele nur einmal Entsetzen genug in sich getrunken, so wird das Aug' in jedem Winkel Gespenster sehen“. Sie ist ganz außer sich gesetzt und in den Ausbrüchen ihrer Verzweiflung wie in der stummen Unterwerfung unter die List und Bosheit ihres Verderbers nicht mehr sie selbst. Sie spricht mit „brechendem Laut“, mit „hinsterbender Stimme“. Fräulein Wessely aber war viel zu klug, viel zu ruhig. Von dieser Luise glaubte man erwarten zu dürfen, daß sie Mittel und Wege suchen und finden würde, der Sache auf den Grund zu kommen, daß sie aber den Brief auf keinen Fall schreiben würde. Und doch wirkt die Scene erst dann verständlich, wenn die Schauspielerin Nichts weiter thut, als sich ohnmächtig, in Thränen aufgelöst, dem Einfluß des raffinirten Menschen wie des Satanas selbst zu unterwerfen — denn es sollte auf der Hand liegen, daß, rein mit dem Verstande betrachtet, dieser Auftritt, der die Katastrophe nach sich zieht, nicht unbedenklich ist. Und wenn ich denen, die Ferdinands Glauben an den Brief angreifen, lebhaft widersprechen muß, so vermag ich den Zweiflern, die es für ausgeschlossen halten, daß ein Mädchen an Luisens Stelle selbst in der kritischesten Situation den Brief geschrieben haben sollte, nicht eben so eifrig entgegenzutreten.

Merkwürdig gut aber traf dafür gerade dieselbe Künstlerin den Ton in der Scene mit der Milford — einer für die Lady wohl nothwendigen, für die Luise aber äußerst bedenklichen und überflüssigen Scene, die in dem sonst so bewunderungswürdigen

Organismus des Stücks sich seltsam und fast wie ein Intermezzo ausnimmt. Denn daß die Lady die Laune hat, die Millerin kennen zu lernen, ist zwar begreiflich; daß Luise aber diese Laune erfüllen muß, nachdem ihr tragisches Schicksal schon in's Rollen gekommen ist, ist geradezu barbarisch. Warum geht sie hin? Und wie kann sie mit dieser Ruhe hingehen und über conventionelle Beziehungen im Leben an dieser Stelle und in dieser Stimmung feine und geistreiche Bemerkungen machen? Daß für Schiller ein Reiz darin lag, die beiden Frauen zusammenzuführen, ist natürlich, aber die Scene mußte dann auch für Beide etwas Neues bringen. Das thut sie jetzt aber nur für die Lady. Denn Luise *denkt* schon nicht mehr daran, den Major zu besitzen. Er ist schon mit „Haken der Hölle" von ihrem Herzen gerissen. Ihr durch eine weibliche, aber an dieser Stelle unbegreifliche komödiantische Wendung eingeleitetes Wort „Nehmen Sie ihn denn hin, Milady", ist darum im Grunde auch nur eine Komödie. Sie *kann* der Lady den Mann nicht abtreten, der schon nicht mehr der ihre ist. Nur um sich den „Schein einer Heldin zu geben", stellt sie ihre Ohnmacht der Lady als einen freiwilligen Entschluß hin und begeht die Grausamkeit, diese, die, wie sie einsehen muß, an der ganzen Kabale unschuldig ist, für den Selbstmord verantwortlich zu machen, den sie zu begehen Willens ist. Theatralisch mag das sein, dramatisch ist es nicht, jedenfalls für die Luise nicht. Erst mit dem fünften Act findet sie wieder ihren rechten Platz in dem Gefüge des Ganzen — von nun an eine rückhaltlos zu bewundernde dichterische Schöpfung. Das Gespräch mit dem Vater, ihr Benehmen bei Ferdinands Ankunft, die furchtbare Stimmung, die der Vergiftung voraufgeht, ihr Sterben — das ist Alles ebenso wahr, wie es dramatisch und theatralisch zugleich wundervoll ist.

Es lag in der Art des Schillerschen Schaffens, in seinem großen inspirirten Zuge, daß ihm die weniger ausgeführten als breit hingeworfenen Charaktere am Vollendetsten geriethen. So ist die alte Millerin ein kleines Meisterstück, ein größeres noch die Scene des Kammerdieners, aus dessen erschütternder Anklage das gedrückte Volk um Rache schreit, des alten Mannes, der in dem, was er ausspricht und an sich hält, *vernichtend* wirken

muß, nie rührend, ein Juwel unter den dramatiſchen Epiſoden. Auch der Hofmarſchall iſt eine koſtbare Figur und kaum übertrieben, nicht blos ein imbécile, ſondern ein ſchlechter Kerl, der Mitſchuldige am Tode des Vorgängers im Amte des Präſidenten, ein alter, innerlich ausgebrannter Roué, der mit den Flittern des Hoflebens die Mängel ſeines Verſtandes, ſeines Herzens und ſeiner Bildung verdeckt.

Ein Gegenſtand beſonderer Bewunderung iſt aber von je der alte Miller geweſen. Thut er auch im Wettern und Fluchen und in der Verehrung des goldenen Kalbes im fünften Act des Guten zu viel, ſo iſt ſein Kern doch echt und poetiſch. Er iſt das Vorbild des Iffland'ſchen „Oberförſters", des Hebbel'ſchen „Meiſter Anton", des Ludwig'ſchen „Erbförſters" geworden, das Urbild des deutſchen Bürgersmannes, derb und ehrlich, das Herz auf dem rechten Fleck, ohne Furcht der Menſchen, religiös, mißtrauiſch gegen Alles, was aus der großen Welt kommt, ſelbſt gegen die Bücher der Belletriſten. Solche Naturen ſind zwar im Ausſterben begriffen, aber ſie ſind noch von dieſer Erde. Eine weiche Rührſeligkeit kennt er nicht, ſchwer und erſt nimmt er das Leben, ſchwer und ernſt ſollen ſeine Mienen, ſeine Worte ſein. Nirgends findet ſich bei ihm ein Anſatz zum gutmüthigen Biedermann — eine ſtreng-moraliſche, eiſerne Natur, ein Mann, der die Liebe des Majors zu ſeiner Tochter gleich zu Anfang im ſchwärzeſten Lichte ſieht, und der, als das Unglück ſeine Eiſenfauſt erdrückend auf ſein ganzes Haus und das Herz ſeines Kindes legt, noch den Muth zeigt, das Liebſte, was er auf Erden hat, mit der Drohung ſeines Fluches zu belaſten. Die ruhige, kalte Teufelei des Wurm wirkt dagegen, ſo dramatiſch kräftig ſie an ſich iſt, doch in ihren auf die Spitze getriebenen Machinationen faſt phantaſtiſch. Deſto ſchärfer umriſſen, deſto wahrer iſt die hohe, feſte Geſtalt des Präſidenten. Jedes ſeiner Worte iſt wie in Erz gegoſſen, und die Dialoge, an denen er Theil nimmt, gewinnen durch die Sicherheit und Wucht ſeines Auftretens, ſeiner Sprache allein ſchon einen ſtarken Halt: ſie ſind, wenn man von den drei letzten Scenen des letzten Actes abſieht, die ausgefeilteſten des Stückes, an Feinheit und Schärfe den Leſſing'ſchen gleich-

werthig, an dramatiſcher Kraft und Schwere ihnen weit überlegen. Nur die Lady, die jüngere Schweſter der Marwood und Orſina, ſteht hinter den übrigen Perſonen zurück. Sie iſt gar zu ſehr Theaterprinzeſſin und ihre Empfindungen und Entſchlüſſe allzu wandelbar, als daß man ſie immer für möglich halten könnte. Beſonders ihre Umwandlung in die Büßerin, die um den Tagelohn arbeiten will, da ſie nicht barfuß nach Loretto pilgern kann —: ſie vollzieht ſich in dem Monolog der achten Scene des vierten Actes in — einer Pauſe. Immerhin hat ſie bedeutende Züge, die einer Schauſpielerin Gelegenheit genug geben, ihre Kunſt zu zeigen. Sie iſt voll Leidenſchaft, ein „großes, feuriges Herz", ihre Erzählung, das Vorbild ſo vieler Theatererzählungen, ein berühmtes, ſtiliſtiſch meiſterhaftes Paradeſtück — aber ſie giebt ſich zu wortreich, zu unbeſtimmt, es fehlen ihr die Contouren der Perſönlichkeit, und nur der bitter-ironiſche Abſchied von dem Marſchall leiht ihr ſchärfere und charakteriſtiſche Züge.

Die Compoſition von „Kabale und Liebe" iſt über alles Lob erhaben. Nimmt man jene Scene der beiden Frauen aus, die nur gewaltſam, unter Beugung der pſychologiſchen Wahrheit zuſammengeführt werden konnten, ſo bleibt nur noch ein einziger Auftritt übrig, der ſich — zwar ſehr gut in den *inneren* Zuſammenhang des Ganzen, nicht aber in den *äußeren*, in die Continuität der Action, fügen läßt. Es iſt der vierte des dritten Actes und lediglich aus der Sorge Schillers, in der Motivirung der Eiferſucht des Ferdinand und ſeines Glaubens an den Brief nicht zu wenig zu thun, hervorgegangen. Auch trägt er, wenn man ihn im Zuſammenhang mit der folgenden, fünften, Scene betrachtet, den Schein der nachträglichen Einfügung gar zu deutlich an ſich. Es iſt der einzige Auftritt, in dem die *Handlung* gänzlich ſtockt, die einzige, die ſich nur mit der Darlegung eines ſeeliſchen Zuſtandes befaßt und auf den Fortgang des Stückes gar keinen Einfluß übt. Schon in dem kleinen Monolog der Luiſe („Wo meine Eltern bleiben?") iſt die Spur der Scene *völlig* verwiſcht — der beſte Beweis dafür, daß ſie ein Einſchiebſel iſt, denn ſonſt müßte ſie in Luiſens Seele nachwirken und in ihren Worten weiterklingen — und es iſt darum ganz begreiflich, daß ſie, da die Eiferſucht

des Ferdinand ohnehin glaublich genug erscheint, auf dem Theater meistens wegfällt.

Was aber die eigentliche Größe der dramatischen Composition des Stückes ausmacht, das ist, daß eine jede Scene sich logisch aus der voraufgehenden entwickelt und daß die dramatische Handlung von den Personen *selbst geschaffen wird*. Alles, was in dem Stücke vorgeht, resultirt lediglich aus dem Zusammentreffen, dem Aufeinanderwirken der Charaktere; allein aus der *inneren Dramatik* entwickelt sich die *Handlung*, kein äußerer Vorgang wird, fremd, nur durch den Zufall, durch Stimmung und Oertlichkeit in das Stück hinein und an seine Menschen hinangetragen. Im „Götz von Berlichingen" (um nur ein Beispiel einer anderen Compositionsweise zu nennen) sehen wir mehr äußere Vorgänge als innere Dramatik, und diese hat jene nicht erzeugt. Dort bethätigen sich die dramatischen Personen *in* den Ereignissen, die sich ihnen bieten, in „Kabale und Liebe" schaffen sich die Personen ihre Ereignisse selbst. In der „Emilia", den „Räubern", der „Stuart", dem „Lear" ist das Gleiche der Fall. Darin liegt das Wesen des eigentlich Dramatischen; und darum, weil es sich in „Kabale und Liebe" am Lückenlosesten zeigt, in der denkbar geschlossensten Form, die unserm deutschen Drama das Gerüst für lange Zeit vorzeichnete, müßte das großartige Drama Schillers allein schon das Schooßkind der dramaturgischen Betrachtungen sein, Vorbild und Muster aller Poeten, die ihr Talent oder ihr Genie für die *Bühne* erziehen wollen — auch wenn seine Form mit minder glühendem, ewig gültigem dichterischem Leben gefüllt wäre.

Daß „Kabale und Liebe" von denen, die im Drama nur die tägliche und womöglich neueste Wirklichkeit wollen, gerne citirt wird, begreift sich. Wer aber verwehrt den lebenden Poeten den Griff in das volle Leben *unsrer* Tage? in die Sphäre des Bürgers, des Proletariers, der Ausgestoßenen und Enterbten? Man schaffe ihr Schicksal nur zum *Kunstwerk* um, wie Schiller es gethan, der zuletzt genannt werden sollte, wenn man ein großes Beispiel für die naturalistische Copie des Alltags sucht. Das empfand auch das Berliner Publikum instinctiv, als es gegen die rohe

Herabzerrung der Dichtung auf das platte Niveau des Alltags, wie sie im Deutschen Theater am 1. September 1894 beliebt wurde, Protest erhob. Es wird davon im dritten und vierten Bande, bei der Beleuchtung verwandter naturalistischer Bestrebungen, noch die Rede sein. Jeder Satz in „Kabale und Liebe" beweist, daß wir es mit einem Dichtwerk, nicht mit einem seelenlosen photo- und phonographischen Versuch zu thun haben. Und darauf, nicht auf die Ehrlichkeit und Crüdität einiger Ausdrücke kommt es doch an. Der Stoff, die Charaktere gab dem Dichter die Zeit — ihre Gestaltung und Sprache ist sein, und deren künstlerische Schönheit vergoldet wie das Sonnenlicht, das auch in die ärmlichste Hütte dringen kann, den Jammer und die Noth, adelt und verklärt auch das Elendeste und Traurigste und läßt uns noch genießen, wenn uns schaudert. Mit dem Odem ihres Dichters reden diese Menschen — so gut wie es Shakespeares und Goethes Gestalten thun. Wenn Luise, durch die Verzweiflung der Situation weit über Stand und Jahre hinausgehoben, den schurkischen Secretär verlassen will, um dem Herzog zu sagen, was Elend ist — dann überbraust uns in diesen großartigen Worten eine melodische Welle, eine Fluth von Schönheit, und wir segnen die Kunst, die es vermag, in das Zerrissenste Harmonie, in die kälteste Nacht ihre wärmende Leuchte zu tragen.

Don Carlos.

Außerhalb des Geſetzes und der Ordnung, um wider beide zu kämpfen und ſie zu zerſtören, hatte ſich Carl Moor, der *Räuber*, geſtellt. Gegen die Tyrannei der Einzelnen lehnten ſich die *Republikaner* des „Fiesco“ auf, gegen die Verderbtheit und die Gewaltherrſchaft von Hof und Adel das gedrückte *Bürgerthum* in „Kabale und Liebe“. Jetzt weitet ſich der Blick, der Freiheitsgedanke reinigt und vergeiſtigt ſich, und dem monarchiſchen Autokraten tritt der freie „*Bürger dieſer Welt*“ gegenüber. Der kosmopolitiſchen Sehnſucht des vorigen Jahrhunderts lieh Schiller im „Don Carlos“ ſeine flammende Begeiſterung, ſein tönendes Wort, und das klang ſo ſtreitbar und ſcharf und doch ſo rein und lockend, daß es Allen in's Herz fuhr, ſich von Lippe zu Lippe weiter ſchwang und wie ein Evangelium bis in unſre Tage weiter klingt und wirkt. Ein Jeder, auch wer in dem engen und treuen Anſchluß an die Nationalität das Heil für den Einzelnen und den Staat, die Bedingung des Gedeihens aller Keime und Kräfte jeglichen Gebiets erblickt, bewahrt ſich doch einen Reſt träumeriſcher Hoffnung, daß dermaleinſt die Schranken, die die Völker trennen, fallen könnten, und ſo lange das der Fall iſt, ſo lange es Menſchen giebt, die an die Zeiten glauben, in denen Bürgerglück vereint mit Fürſtengröße wandelt und der karge Staat mit ſeinen Kindern *geizt* — ebenſo lange lebt Schillers große Dichtung. Darum erklärt es ſich auch, daß der mächtigſte Eindruck des Stücks gerade von jener Figur aus-

geht, die dramatisch am Leichtesten anzugreifen ist: dem Marquis. Er sichert dem Werke die Unsterblichkeit in den Herzen derer, die der außerordentlichen, viel bedeutenderen Anlage und Ausführung in den Charakteren des Königs, der Königin, der Eboli zu folgen nicht im Stande sind, und die an der etwas weitläufigen und ermüdenden Hofkabale keinen Antheil nehmen. Da, wo der Dichter selbst spricht, ist er bei den Deutschen seiner Wirkung stets am Sichersten — so ist es im Posa. Und über die Gedankenfreiheit mit blasirtem Klugheitsdünkel die Nase zu rümpfen, kennzeichnet doch nur die Kurzsichtigen, die aus dem engen Kreis der gegebenen Staatsbegriffe, der landläufigen socialen Anschauungen nicht hinauskönnen und die sich die Frage, ob wir denn diese Gedankenfreiheit, die mit dem Marquis jeder Mensch zu fordern ein heiliges Recht hat, wirklich schon besitzen, noch niemals ernsthaft beantwortet haben. Man darf es darum auch denen nicht übel nehmen, die nach einem solchen Hoffnungswort die Stille des Hauses durch tobenden Applaus recht ungeschickt unterbrechen; dann kritisirt nicht das Publikum den Dichter, der Mensch dankt dem Menschen, und die Schaubühne zeigt, daß sie zu Zeiten das ist, was sie, recht verstanden, immer sein soll: eine moralische Anstalt.

Und rein künstlerisch betrachtet — wie viel bedeutet auch da das große Werk! Wie herrlich ist seine Architektonik bis zum Schluß des dritten Actes. In breiten sicheren Linien erhebt sich der ungewöhnliche Bau; trotzdem eine Person die andere ablöst, tritt doch nirgends Verwirrung ein, der Plan bleibt klar und übersichtlich. Die technische Sicherheit, die Schiller in seinen Jugendstücken noch überzeugender als in seinen reiferen Werken documentirt hat und die am Auffallendsten in „Kabale und Liebe" hervortritt, zeigt sich auch hier überall. Die Sprache, die sich von dem Prosa-Kraftstil und der oft geschraubten Knappheit der Erstlingswerke in die reinere Atmosphäre des fünffüßigen Jambus gerettet, entbehrt hie und da der Präcision und wiederholt zur Unzeit Gedanken und Worte — eine Manier, die sich, wie an der rechten Stelle gezeigt wurde, auch im „Nathan" findet, und die sich ebenso leicht durch den Mangel an Vertrautheit des

Dichters mit dem Blancvers wie aus der Nachfolge erklärt, die das jüngere Poetengeschlecht Lessing leistete, dessen „Nathan“ wenn auch nicht das erste, so doch das bekannteste und dazumal das classischeste Jambendrama vor. Immer aber ist sie schön und für den glatten Ton der spanischen Hofetiquette außerordentlich charakteristisch. Das ist auch eine der seltenen Eigenschaften dieses großen Genius, daß er Dinge, die er nie gesehen, so glaubhaft malt, Kreise, mit denen er nie in Berührung gekommen, so anschaulich schildert, daß Alles auf eigener Erfahrung zu beruhen scheint — und doch ist es nur die Wiedergeburt des durch Studium Aufgenommenen aus dem Geist, die alle Farben und Formen des Urbildes trägt. Aus voller Seele kann man darum den Worten Richard Wagners (Gesammelte Schriften VIII, 102) zustimmen: „Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern und Franzosen finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affecten mit solch vornehmer, menschlich adliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Wie conventionell und geschraubt müssen uns dagegen selbst die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen. Selbst Shakespeare, der doch Könige und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hierzu kein ausreichendes Muster, denn die vom Dichter des „Don Carlos“ beschrittene Sphäre des Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Briten noch nicht eröffnet.“

Nach dem dritten Act geräth nun aber leider der feste Bau des breit angelegten Werks in Zerfall. Daß der Marquis in der Weise, wie es geschieht, mit dem Hofe in Berührung kommt, ist schon stark, aber es ist doch immer noch glaublich. Begreift man es aber schon kaum, daß Posa seinem Freunde die Intrigue mit dem König verhehlt, so ist es vollends räthselhaft, daß er, der bis dahin trotz aller Schwärmerei so weltmännisch und staatsklug

wie einer ist, sich zu dem übereilten Schritt hinreißen läßt, Carlos in Gegenwart der Eboli verhaften zu lassen und dieser, der einflußreichen Günstlingin des Monarchen, den Dolch auf die Brust zu setzen. Warum denn nur? „Was hat er dir gestanden?“ fragt der Marquis. Welche Antwort erwartet er? Die Liebe zur Königin? Die kennt der König ja. Den geplanten Aufruhr in Flandern? Das wäre allerdings etwas — wenn Carlos es gethan hätte. Es ist ihm aber kein Wort davon über die Lippen gekommen. Die Verhaftung, die mehr einem Ueberfall gleicht, geschieht also um Nichts und wieder Nichts. Nimmt man diese aber einmal als geschehen an, warum opfert sich der Marquis? Wenn er dem Prinzen zur Flucht verhelfen will und kann, warum flieht er, der doch unbeschränkte Machtvollkommenheit besitzt, den des Königs Siegel in jeder, auch der gefährlichsten Lage schützen würde, nicht mit ihm? Ist seine Selbstanklage nöthig, um den Freund zu retten? Durchaus nicht. Posa stirbt ohne Nothwendigkeit, als ein Opfer seiner unbegreiflichen Uebereilung. Daß er die Folgen dieser Uebereilung so sieht, wie er es thut, ist zudem höchst seltsam, denn Niemand thut es außer ihm. Er giebt das Spiel aus den Händen, gerade als er eine entscheidende Karte auszuspielen hat, und sorgt durch das allzu oft angewandte Verlegenheitsmittel des Stückes, Briefe, dafür, das Gebäude, das er errichtet, selbst über den Haufen zu stürzen. Nur die große Kunst des Dichters vermag uns dabei über die Schwächen der Motivirung hinwegzutäuschen. Eine dramatische Scene nach der andern schlägt die Scrupel für kurze Zeit aus dem Felde. Aber sie kommen wieder, und so ist der letzte Eindruck bedauerlicher Weise ein unklarer und verworrener.

Schillern war der Plan eben doch über den Kopf gewachsen. Mit dem Schwinden seines Interesses für den Infanten und dem Wachsthum seiner Liebe für den Marquis, innere Vorgänge, über die er sich in dem ersten der „Briefe über Don Carlos“ hinlänglich klar äußert, war es ihm um die consequente Durchführung eines einfachen und übersichtlichen Planes, der Stärke seines ersten und dritten Jugendwerkes, geschehen. Das Stück mußte überdies wohl oder übel tragisch enden, und doch konnte ein solches Ende

aus den Verhältniſſen, wie ſie noch mitten im vierten Act liegen, ohne Zwang nicht abgeleitet werden. Die Alba und Domingo, die Anfangs allein, dann im Bunde mit der Prinzeſſin ſo ausführlich conſpiriren, vermögen ja Nichts, und ſie richten Nichts aus. Ihre Ränke führen den Untergang des Carlos nicht herbei. Und da Niemand ſonſt, der es hätte thun können, übrig blieb, mußte es gewaltſam und in unbegreiflicher Verblendung der Marquis ſelbſt oder der Dichter durch ihn thun. Es genügt für die tragiſche Motivirnng nun natürlich gar nicht (wie Schiller es uns in den Briefen glauben machen möchte), daß der Marquis aus ſeiner Gemüthsverfaſſung, Schrecken, Zweifel, Unwillen über ſich ſelbſt, Schmerz und Verzweiflung, zur Noth die Gründe für ſeine thörichte und untragiſche Ueberſtürzung herleiten könnte, denn der tragiſche Untergang darf nie und nimmer von einer Laune, einem Irrthum, einer augenblicklichen Gemüthsverdunklung abhängig gemacht werden. Er muß uns nicht nur aus ſubjectiven Gründen verſtändlich, ſondern als objectiv nothwendig aufgedrungen werden, und dieſe Nothwendigkeit fehlt im Falle des Poſa. Ja, nicht einmal die ſubjectiven Gründe ſind hier ſtichhaltig, und ſo iſt der Fehler doppelt zu beklagen, um ſo mehr, als der Charakter des Poſa durch ihn gänzlich verſchoben wird. Denn wir ſehen im vierten keine Spur mehr von dem Diplomaten der erſten Acte, der der Königin und ihren Damen ſo artig zu antworten und Complimente zu ſagen weiß, von dem freien Manne, der dem König bei aller Kühnheit ſo klug begegnet. Aus dem Politiker, der ſelbſt auf Koſten des Infanten und über den Kopf des Monarchen weg keck auf ſein Ziel losſteuert, der ſeine kosmopolitiſchen Gedanken durch den einſtigen König von Spanien ausführen laſſen möchte, und für den die Freundſchaft bei aller Wärme der Zuneigung, die Poſa für den Prinzen empfindet, doch nur ein Mittel zum Zweck, jedenfalls nicht ſein letzter Zweck iſt, wird nun plötzlich ein ſentimentaler Schwärmer, der dem Carlos ein unerhörtes und albernes Opfer bringt und der ſich deſſen mit Rührung und ſogar mit einiger Salbung ſelbſt berühmt. Sein eigenmächtiges Handeln, ſeine Beeinfluſſung des Schickſals des Infanten, vollkommen begreiflich, ſo lange er damit der Ver-

wirklichung seiner Pläne in Bezug auf Flandern näher zu kommen glaubt, wird damit zur vagen, dünkelhaften Vorsichtsspielerei. Der klare Kopf, der den Prinzen bei seiner ersten Begegnung nach seiner Rückkehr von Flandern sofort durchschaut, der weiß, wie dieser schwache Mensch von seiner unglücklichen Leidenschaft hin- und hergeworfen wird, vermag es jetzt mit einem Male, den Provinzen, die er befreien will, seine Hülfe zu entziehen, sich aufzuopfern und die große, unmöglich scheinende That von demselben Freunde zu erwarten, der den Gedanken der Errettung Flanderns, den Beide in heiligem Jugendfeuer zusammen gefaßt, schon längst für einen Traum erklärt hat. Und wäre Posas Uebereilung, die mit der Verhaftung des Prinzen so völlig unerwartet beginnt, einem Jünglinge wie ihm, der eine große Idee gefährdet sieht, immerhin auch noch zuzutrauen, so bleibt sie doch dramatisch unentschuldbar, denn von der Verwirrung dieser einen Minute hängt die Katastrophe ab, und drei große Herzen fallen ihr zum Opfer. Und hat nicht zu allem Ueberfluß Schiller in seinem Drama selbst diesem groben Fehler das Urtheil gesprochen? Als der König sich die Frage vorlegt: „Wem bracht' er dieses Opfer? — Dem Knaben, meinem Sohne?", beantwortet er sie sehr richtig: „Der Freundschaft arme Flamme füllt eines Posa Herz nicht aus." Das heißt soviel als: wäre der Dichter consequent geblieben, dann hätte Posa das Opfer dem Carlos nicht bringen dürfen, dann hätte der politische Fanatiker nicht dem Freundschaftsschwärmer mit der Anselmo-Dose im Stil der sentimentalen Bündnisse des vorigen Jahrhunderts Platz machen dürfen.

Schiller versucht nun zwar im zwölften Briefe auch diesen Punkt klar zu stellen, indem er die Aufopferung u. A. auf ein Martyrium zurückführt, das den Zweck verfolge, dem Freunde zu zeigen, wie sehr Posa an die Wahrheit und Schönheit seines Entwurfes glaube, und wie wichtig ihm die Erfüllung desselben sei. „Er stirbt dafür, warum mehrere große Menschen für eine Wahrheit starben, die sie von Vielen befolgt und beherzigt haben wollten, um durch sein Beispiel darzuthun, wie sehr sie es werth sei, daß man Alles für sie leide" — und das Beispiel Lykurgs

muß zur Illustration dieser Auffassung des Dichters dienen. Ist es nun aber schon immer verdächtig, wenn eine dramatische Handlung auf mehrere Quellen zurückgeführt wird oder werden kann, so ist bei genauerer Betrachtung jedenfalls aus dieser Quelle die Aufopferung des Marquis nicht im Entferntesten herzuleiten. Als Posa der Prinzessin den Dolch auf die Brust setzt, glaubt er seine und die flandrische Sache so sehr gefährdet, daß es für ihn nur zwei Wege zur Rettung giebt: entweder die Prinzessin fällt durch seine Hand, oder er opfert sich selbst. Daß diese Rechnung irrig ist, sei hier einstweilen bei Seite gesetzt — genug, Posa stellt sie an nnd wählt mit dem Ausruf: „Gott sei gelobt! — Noch giebt's ein andres Mittel!" eben dies andre Mittel, nämlich seinen Tod. Auch nicht die leiseste Möglichkeit der Annahme, er wolle mit seinem Blute den Carlos gewissermaßen zu unverbrüchlicher Heilighaltung seiner Ideale weihen, bleibt hier übrig. Ja, und zu guter Letzt erklärt er ja auch der Königin in der Schlußscene des vierten Actes, er habe sein gewagtes Spiel verloren, für sich verloren, d. h. er müsse sich opfern, um Carlos zu retten. Also; das ist doch bündig genug, und die Unterstellung eines andern Motivs ist ganz so haltlos wie die Erwägungen, die Posa bei dieser Gelegenheit anstellt. Denn weder brauchte er zu sterben, noch konnte sein Tod dem Infanten nützen — von den politischen Gründen, die gegen die Opferung sprachen, ganz abgesehen. Ein Fehler also, und keineswegs der von Schiller angedeutete planvolle aufopfernde Heroismus bestimmt Posa, sich selbst der Kugel des Königs preiszugeben. Aus dieser Schlinge ist kein Entkommen, und so sehr man geneigt sein möchte, der Auslegung des Dichters am Meisten zu vertrauen: sie macht schon einen zu erkünstelten Eindruck, als daß sie überzeugen könnte. Sie ist eine dialektische Spitzfindigkeit, aus dem Eifer hervorgegangen, eine Gestalt, die so sehr das Herz der Jugend gewonnen, auch der Theilnahme der ästhetisch Geschulteren nahe zu bringen.

Nur beiläufig sei darauf hingewiesen, daß die Zwiespältigkeit und die mit der Mitte des vierten Actes eintretende Künstlichkeit und Unsicherheit der Handlung und ihrer Motivirung auch noch

andere rein thatsächliche Widersprüche nach sich gezogen hat, die nur beweisen, daß Schiller selbst die Fäden des Stücks nicht klar genug mehr übersah und zusammenhielt. Bekanntlich beruht die Täuschung des Infanten über den ihm von der Eboli gesandten Liebesbrief auf dem Umstand, daß er die Hand der Königin nicht kennt („Noch hab' ich Nichts von ihrer Hand gelesen" II, 4). Aus der fünften Scene des vierten Actes geht aber unzweideutig hervor, nicht nur, daß die Königin ihm durch Posa eigenhändig Briefe sendet, sehr wahrscheinlich schon seit der Zeit, da sie Mitwisserin des Bündnisses der Beiden und die Schutzgöttin der flandrischen Pläne geworden, sondern auch, daß sie bereits früher, wie späterhin wiederholt erwähnt wird, mit ihm correspondirt hat.

„Gieb mir die Briefe doch noch einmal! Einer
Von ihr ist auch darunter, den sie damals,
Als ich so tödtlich krank gelegen, nach
Alcala mir geschrieben. Stets hab' ich
Auf meinem Herzen ihn getragen. Mich
Von diesem Brief zu trennen fällt mir schwer."

Auch die Königin gedenkt dieser Correspondenz in der neunten Scene desselben Actes, sie spricht von den Briefen, die Carlos ihr „mit Bewilligung von beiden Kronen" nach St. Germain geschrieben, und es wäre ein halsbrecherischer Versuch, aus diesem Zusatz zu folgern, Carlos und Elisabeth hätten die Briefe nicht eigenhändig geschrieben. Ach nein! die Epistel eines Secretärs der Valois trägt man nicht auf dem Herzen. Carlos hatte die Hand der Königin also kennen müssen. Ein an sich unbedeutender Widerspruch, der jedoch in diesem Falle die größte Wichtigkeit erlangt und als Symptom äußerst bezeichnend ist.

Alles Andere, was die Kritik dem Posa vorgeworfen hat, zerfällt jedoch in Nichts. Er ist weder so schlechtweg hyperideal, noch ein unpraktischer Phantast, noch gar in Philipps Zeit unmöglich. Je härter der Druck, desto größer der Widerspruch. Es mag wunderbar sein, daß in einer Zeit der Compromisse die Opposition mehr Boden als sonst gewinnt — aber daß einem Philipp ein Posa gegenüber tritt, ist nur natürlich. „Das Zeit-

alter, wo er sich bildet", sagt Schiller mit Recht, „ist allgemeine Gährung der Köpfe, Kampf der Vorurtheile mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit — von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen . . . . Das kühnste Ideal einer Menschenrepublik, allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit, wo konnte es besser und wo natürlicher zur Welt geboren werden, als in der Nähe Philipps des Zweiten und seiner Inquisition? . . . . Der Zeitpunkt, worin er (Posa) auftrat, war gerade derjenige, worin stärker als je von Menschenrechten und Gewissensfreiheit die Rede war. Die vorhergehende Reformation hatte diese Ideen zuerst in Umlauf gebracht, und die flandrischen Unruhen erhielten sie in Uebung. Seine Unabhängigkeit von außen, sein Stand als Malteserritter selbst, schenkten ihm die glückliche Muße, die speculative Schwärmerei zur Reife zu brüten." Das ist so richtig wie möglich und ein trefflicher Beweis dafür, einen wie scharfen Blick Schiller für den Charakter einer historischen Epoche besaß. Das sollte nach einer Pause von zehn Jahren der gewaltige „Wallenstein" noch herrlicher, das sollte die „Stuart" und die „Jungfrau" bezeugen, und für den historischen Stil Schillers ist „Don Carlos" nur erst der verheißungsvolle Anfang. Aber wäre der Gegensatz der sich befehdenden Factoren in ihm auch auf die Spitze getrieben — dergleichen verzeiht man dem dramatischen Dichter nicht nur, man fordert es sogar von ihm. Die Contraste, die das Leben durch tausend Zufälligkeiten verhüllt und abstumpft — die Kunst zeigt sie uns in ihrer principiellen Verschiedenheit.

Sache des Schauspielers ist es dann aber, die stolzirende, paradirende Haltung, mit der die unverständige Routine den Posa zu spielen liebt, und den hochtrabenden Volksrednerton zu vermeiden, und uns anstatt eines unnatürlichen, albernen Idealautomaten einen wirklichen Menschen zu zeigen. Posa ist kein mit seiner Entwicklung fertiger Raisonneur, er ist und bleibt in all seinem Thun, auch in seinen feinsten und kühnsten diplomatischen Wendungen ein Jüngling, und gleich sein Auftreten ist für seine Haltung entscheidend. Was die erste Begegnung mit dem Infanten nach Jahre langer Trennung dem Manne bedeutet, der mit

dieses Königssohnes einstiger Macht seinen Idealstaat in Flandern ins Leben rufen will, das leuchtet wohl ein. „Ein unterdrücktes Heldenvolk" sendet den Posa zum Carl. „Gethan ist's um sein theures Land, wenn Alba, des Fanatismus rauher Henkersknecht, vor Brüssel rückt mit spanischen Gesetzen." Es stürzt dahin, „wenn sein erhabnes Herz vergessen hat, für Menschlichkeit zu schlagen." Also ist Alles in ihm Erwartung, große, freudige Erwartung! Posa eilt auf den Freund zu, schließt ihn in seine Arme, liest begierig und immer ängstlicher in seinen Augen, auf den bleichen, unnatürlich gerötheten Wangen, und wendet, als er Alles erfahren, mit der genialen Inspiration des Fanatikers das Uebel zum Besten, Vortheil ziehend selbst aus dieser bedenklichen Verwirrung. Und doch kann man die Schauspieler gespreizt und langsam daherschreiten sehen, als wollten sie sagen: „Jetzt erscheint der große Posa", in jedem Worte, jeder Bewegung, in dem emporgerichteten Degen und der hochgeschwungenen Hutfeder die Gedankenfreiheit. Und so geht es durch das Stück fort, als wäre das Podium das Katheder eines Staatsrechtslehrers und das Publikum eine Versammlung akademischer Hörer!

Auch einer andren Thorheit wird ein verständiger Darsteller nicht verfallen: dem wunderlichen Glauben, Posa habe die Königin im Stillen geliebt und gebe dieser Neigung ein einziges Mal, in jenem Wort, womit er von ihr Abschied nimmt, einen leidenschaftlichen, stürmischen Ausdruck: „Königin! — O Gott, das Leben ist doch schön!" Allerdings bemerkt Schiller dazu, „in der heftigsten Bewegung vor ihr niedergeworfen", aber man vergegenwärtige sich den Augenblick, um diesen Aufruhr der Gefühle zu verstehen. Gesammelt, zum Tode gefaßt, ist der Marquis zum letzten Male vor der hoheitvollen Frau erschienen, die seine und des Infanten Pläne kannte und errieth, deren reiner, weiblicher Sinn diese Pläne getheilt, geweiht und verklärt hatte. Ohne jeden Wunsch für sich gesteht er vielmehr unverhohlen, daß er Carlos' Liebe zu ihr genährt, jene Liebe, die (es sind seine eigenen Worte) „ihm nicht unglückselig war", weil sie das Licht auf des Infanten Bahn zur Freiheit sein sollte.

„Die stolze königliche Frucht, woran
Nur Menschenalter langsam pflanzen, sollte
Ein schneller Lenz der wunderthätigen Liebe
Beschleunigen", —

heißt es in der ersten Buchausgabe des Gedichts vom Jahre 1787, der ein Abdruck der ersten drei Akte in der „Rheinischen Thalia" vorausgegangen war und der allerlei Umgestaltungen, auch die anfechtbare Prosabearbeitung, in der Carlos sich zum Schluß vor den Augen seines Vaters erdolcht, folgten: ein Dolchstoß auch in das Herz des Dramas! Aber nicht der Gedanke einer Eifersucht, einer Entsagung, einer unterdrückten Neigung, weder dort noch hier. Nun aber kommt der entscheidende Augenblick der Trennung. Wie Posa von der Königin geht, scheidet er zugleich vom Licht des Tages, denn er hat eine Ahnung, daß er aus dem Kerker des Carlos, den er im fünften Act aufsucht, nicht zurückkehren wird. Da wallt ihm das Herz über, das heiße jugendliche Herz — vielleicht hätte ihn auch ein letzter Scheideblick in eine lachende Landschaft auf die Kniee gestürzt. Hier aber sieht er das Leben in der herrlichsten, von Schönheit und Hoheit umflossenen Gestalt verkörpert vor sich. Sie ist ihm in diesem Augenblick nicht Philipps Frau, des Carlos Mutter, nicht die Königin, nicht einmal das Weib im Sinne des Geschlechts — sie ist das ganze reiche, wunderbare Leben selbst, das er in der Fülle der Jugend, in der Blüthe der Tage verlassen soll. Da übermannt es ihn, wirft ihn nieder und entpreßt ihm den von schaurig-süßer Empfindung gefüllten Scheideruf. Wie hätte er auch die Stirn haben können, sich in dem für den König bestimmten Brief (V, 3) der Liebe zur Königin anklagen, wenn dieser falschen Selbstbeschuldigung auch nur ein Gran von Wahrheit innewohnte?

Weit eher könnte man auf den Gedanken kommen, das Verhältniß sei umgekehrt: die Königin sei es, die für den Marquis ein Interesse gewonnen habe, so lebhaft und persönlich, daß es über die Sympathieen der Freundschaft hinausgehe und sich der Liebe nähere. Wenn sich das aus der letzten, allgemein verbreiteten Fassung des Stücks auch nur ahnen läßt, so giebt

doch die Prosabearbeitung, die Schiller auf Schröders Anregung 1787 vorgenommen und die sich bei Goedeke mit ihren Varianten abgedruckt findet, der Vermuthung fast den Charakter der Gewißheit. Denn dort bekommt der Schluß der Abschiedsscene zwischen Posa und der Königin eine auffallend leidenschaftliche Färbung, die man unmöglich übersehen kann. „In der höchsten Beklemmung, mit gebrochener Stimme" ruft Elisabeth von Valois dem Marquis nach: „Sie gehen, Marquis, und ohne mir zu sagen, wann wir uns wiedersehen?" Sie sieht ihn „durchdringend" an und richtet „mit schwerem Herzen und zitternder Stimme" die Frage an ihn „Warum haben Sie mir das gethan?" Welch' einen Ausdruck gewinnt dieses „mir", von jenen Zusätzen begleitet! Welchen die Worte:

> „Läugnen Sie mir nicht. Sie haben längst darnach gedürstet, ein Leben wegzuwerfen für die Freundschaft. Mögen tausend Herzen brechen — was kümmert Sie's, wenn Ihr schwärmerischer Stolz nur gesättigt ist. O jetzt kenn' ich Sie — Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt."

Und jetzt die Antwort in Posas Munde! Um wie viel stärker als in der Versgestalt (gegen die ich im Uebrigen die Prosabearbeitung, die zunächst dem Mißtrauen des Dichters in die Fähigkeit der Schauspieler, sich mit dem fünffüßigen Jambus abzufinden, ihre Entstehung verdankt, natürlich nicht eintauschen möchte), um wie viel stärker und schärfer auch der ganze Schluß der Scene!

> Marquis (tief erschüttert, zurücktretend, die Hand vor der Stirn.) Was entdeck' ich? Entsetzliches Schicksal! Darauf war ich nicht gefaßt!
> Königin. Gehn' Sie! Ich schätze keinen Mann mehr! (will gehen).
> Marquis (fällt vor ihr nieder, faßt ihre Hand mit einer fürchterlichen Bewegung.) Königin! — — O Himmel, das Leben ist doch schön!
> (Springt auf und stürzt aus dem Zimmer. Königin eilt in ihr Cabinet).

Worauf könnte sich das bestürzte: „Was entdeck' ich?" und die ganze leidenschaftliche Erregung, die die letzten Worte begleitet, anders beziehen, als auf eine stille Neigung der Königin zu Posa, von der dieser bislang nichts geahnt hat? Es ist schwer, einen anderen Grund zu entdecken. Sollte der Dichter daran aber nicht gedacht haben, dann hätte er den Leser durch die Stärke seines Ausdrucks selber in die Irre geführt.

An dieser Stelle möge denn auch die Bemerkung Statt haben, daß die in einer früheren Arbeit von mir ausgesprochene Ansicht, als finde sich in der Erzählung „Zwei edle Häuser in Mirandola“ in dem Passus: „Ein bacchantisches Getön von Reigen und von Pauken“ ein Druckfehler, und müsse es vielmehr „Geigen und Pauken“ heißen, von mir als unstichhaltig längst aufgegeben ist. So befremdlich die Zusammenstellung auch sein mag und so wenig sie im strengen Sinne correct ist (Reigen ist ein Tanz, nach unserem modernen Begriff ein feierlicher, geschrittener Tanz), so ist sie doch nicht neu, sondern biblischen Ursprungs (vgl. Psalm 150, 4). Schillers Sprache hat aus der Lutherschen Bibelübersetzung stets reichlich geschöpft. Ein Druckfehler, der sich von der ersten Auflage des „Don Carlos“ an durch alle folgenden geschlichen hätte, ist überdies nicht nachweisbar.

So zwiespältig der Charakter des Posa, so einheitlich ist der des Carlos. Nur daß mit dem dritten Act seine Stellung im Drama aus den schon angeführten Gründen, der Ueberlassung der Führung der Handlung an den Marquis, bedenklich erschüttert wird. Carlos ist allerdings nichts weniger als ein Held, geschweige denn der Held der Tragödie. Die naheliegende Möglichkeit, aus seiner eigenen verzweifelten Lage, aus seinen entschieden tragischen Conflicten die Handlung, Opposition oder Verschwörung gegen den König zu entwickeln und ihn selber an die Spitze der Bewegung zu stellen, raubte sich der Dichter, sobald er den Marquis vorschob und zum Mentor und Pädagogen des Prinzen machte. Auf die Charakteristik des Carlos hat diese Verschiebung jedoch keinen nachtheiligen Einfluß gehabt. Er bleibt der, der er von Anfang an ist, überreizt, nervös, von fieberhafter Leidenschaftlichkeit, wandelbar in seinen Entschlüssen, lenksam, ein Mensch, von dem man es ebenso begreiflich gefunden hätte, wenn er in die Netze der Geistlichkeit gerathen und zum Asketen und Religionsfanatiker geworden wäre, als daß er sich vorsetzt, das Jahrhundert herbeizuführen, das dem Ideal des Malteſers reif ist. Er ist viel mehr als der bloße Typus eines unklaren, edelgesinnten, schwärmerischen Jünglings. Sein Wesen ist eine geistvolle, feine Mischung widerstrebender Elemente. Er ist ein echter

und rechter katholischer Prinz. Sein „unglückſel'ger Scharfſinn" vereinigt ſich mit einer glühenden Religioſität; trotz ſeiner Unverdorbenheit hat er einen Zug von Müdigkeit und Blaſirtheit, die für den verwöhnten, allen Genüſſen zugänglichen, von dem, was ihn umgiebt, nicht geſättigten, ſondern nur angewiderten Thronerben unausbleiblich ſein mußte. Das erſte Geſpräch mit dem Prieſter, die Scene mit dem Marquis, die heimliche Unterredung mit der Königin exponiren ihn vortrefflich. Wenn in der Audienzſcene ſein Gefühl heller hervorbricht, als es nach der Stellung des Prinzen zu ſeinem Vater zu erwarten war — Schillers Neigung zu ſtarken Contraſten verſchuldet ſolch' ein zeitweiliges Außerachtlaſſen individueller Bezüge nicht ſelten — ſo zeigen dafür die Scenen mit dem Pagen und Herzog Alba wieder ganz den alten Carlos. In der Eboliſcene Anfangs gar zu naiv (die abſichtlichen Dunkelheiten ſeiner Worte geben ſeiner Stellung zur Prinzeſſin ſogar einen ungewollten Anflug von Humor), hebt er ſich gegen das Ende doch zu wahrhaft dramatiſcher Höhe und mit Poſas Tode tritt er deſſen Erbſchaft rühmlich an. Wenn dieſer auch keineswegs ſicher auf ihn zählen durfte, ſo iſt es doch begreiflich, daß das furchtbare Ereigniß, das ihm den Freund von der Seite rafft, auf Carlos die Wirkung übt, deren wir gerührt und ergriffen Zeuge werden. Seine Läuterung iſt echt Schilleriſch und wahrhaft erhebend. Er iſt in dem Sturme zum Manne gereift und darf in der letzten Scene wenigſtens ein Blatt von dem Lorbeer fordern, der nur eine Heldenſtirne bekrönen ſoll.

Die Königin macht ihm ſeine Entſagung freilich ſchwer wie ſie ſeine Leidenſchaft begreiflich machte: eine der edelſten und feinſten Frauengeſtalten unſerer claſſiſchen Literatur und eine Meiſterzeichnung Schillers, der nicht immer mit ſo glücklicher Hand die Grazie und Würde zugleich verkörpert hat. Ihr ſteht Alles wohl, und Alles erſcheint an ihr wahr: das leutſelige Geplauder mit ihren Damen, die leichten Wallungen ihres franzöſiſchen Blutes, die leiſe Ironie, mit der ſie die Oberhofmeiſterin entläßt, die Hoheit in ihrer Begegnung mit dem Prinzen und dem Könige. Die edle Faſſung, mit der ſie mit Thränen im Auge der Marquiſe von Mondecar vor dem verſammelten Hof das ſchwere Urtheil

der Verbannung erleichtert, wirkt so erhaben, daß man Philipps Wort „Ich stand wie ein Gerichteter vor ihrer Tugend" vollkommen versteht. Und so ist alles Andere an ihr, ihre ganze makellose Wahrhaftigkeit, ihre doch nie die Grenzen des Weiblichen überschreitende Unerschrockenheit, die Sicherheit, mit der sie dem Prinzen und seinen Verfolgern eingesteht, was er ihrem Herzen war und noch ist, so zart wie groß, so menschlich wie königlich: ihre erregte Unterredung mit dem König im vierten Act, ihr Abschied von dem Marquis, von dem Infanten. Nichts ist an ihr übertrieben, ein schönes Maß, ein sicheres Gefühl für das Rechte bestimmt alle ihre Worte und Handlungen. Sie ist eine der klugen Frauen, auf die Schiller sich besser als auf die liebenden verstand, und sie ist die zarteste und weiblichste von ihnen. Die Gräfin Fiesco ist ihre Vorgängerin, aber an dieser ist noch Alles extrem, die Spitzen ihres Dialogs sind oft gesucht, ihr Gefühl ist fast durchweg zu überschwänglich. Auch darin ist die Königin, von allen anderen charakteristischen Unterschieden abgesehen, der Leonore überlegen. Eine wahrhafte Fürstin, auch ohne die spanische Krone und die Lilien der Valois! Und ist es nicht für Schiller bezeichnend, daß, wie die Gräfin Lavagna vor der Imperiali, die Luise vor der Milford, so auch die Königin ästhetisch wie sittlich den Vorrang vor der Eboli beanspruchen darf? Bei Goethe kehrt sich das Verhältniß gerade um. Die heißblütigen, leidenschaftlichen Naturen besiegen bei ihm die stilleren, keuscheren, edleren Frauen. Neben der koketten Sinnlichkeit und der berauschenden Verführungskunst der Adelheid erscheint Mariens klösterliche Kühle und Bescheidenheit fast langweilig, und die lebensvolle Sanvitale besiegt die leidende, platonisch liebende Prinzessin leicht.

Und doch hat die Königin an der Eboli keine ganz unebenbürtige Rivalin. Gleich ihre Einführung ist reizend. Ihren Plan, den unerfahrenen Prinzen in ihre Netze zu ziehen, führt sie so fein wie berückend aus, Klugheit und Leidenschaft erzeugen wie ein kalter und heißer Luftstrom in dieser Scene eine beständige aufregende Bewegung, und schmeichelnd legt sich die prachtvoll glänzende und funkelnde Sprache um Ohr und Herz. Aber

es fehlt noch an den allerindividuellsten Strichen, an dem letzten Unwiderstehlichen, womit eine Adelheid zu locken versteht, um unfehlbar zu verderben. Es geht Alles, wie es bei Schiller nicht anders sein kann, zu stilvoll vor sich. Da aber kommt der dramatische Einschlag, die Entdeckung des Mißverständnisses — Carlos spürt plötzlich, daß die Fürstin es gewesen, die ihn zu der Liebesstunde bestellt, nicht die Königin, und während er (nach dem artigen Vorschlag Feodor Wehls in seinen hinterlassenen „Dramaturgischen Bausteinen") das Billet, das er auf der Brust verborgen trug und in süßen Gedanken betastete, nun, kaum gewollt, hastig zerknittert, schreit das enttäuschte Weib nach einer langen, bangen Stille, hellsichtig geworden, jäh auf „Abscheulich, was hab' ich gethan", und die Scene steigt damit auf den Gipfel einer Wirkung, wie sie von den Deutschen nur Schiller in seinem unerbittlichen Verfolgen jeder Situation bis auf die letzte Spitze zu erreichen verstanden hat. Jetzt steht die Prinzessin auf der Höhe des Weges, den sie im Stücke zurückzulegen hat. Sobald sie anfängt, zu raffiniren, wird sie bedeutend und nimmt es mit jeder Rivalin auf. Die einfache und zwingende Logik ihres Monologs ist ganz bewunderungswürdig.

„Er nimmt
Den Schlüssel an, den, wie er sich beredet,
Die Königin ihm zugeschickt — er glaubt
An diesen Riesenschritt der Liebe — kommt,
Kommt wahrlich, kommt! — So traut er Philipps Frau
Die rasende Entschließung zu. — Wie kann er,
Wenn hier nicht große Proben ihn ermuntern?
Es ist am Tag. Er wird gehört. Sie liebt!"

Der geniale Scharfblick der Rache leitet sie richtig — nur daß sie das Verhältniß mit unreinem Auge anschaut. Die kurze epigrammatische Wendung, mit der sie sich entschließt, dem Könige zu willfahren, ist ein der Wirkung immer sicherer technischer Kunstgriff des Dichters.

„Ja recht — das ist ein Weg zu seinem Ohre."

Was will gegen diese knappe und doch so aussichtsreiche Andeutung der zweite Monolog bedeuten, der in der Fassung der

Thalia und des Drucks von 1787 dem ersten oder vielmehr einer kurzen Scene mit dem Pagen folgt und der dem raschen Gedanken durch seine Motivirung die schneidende Schärfe nimmt? In dem „Dom Karlos“ von 1787 findet sich darin die Stelle:

„Auch ich
Bin noch nicht ganz verlassen . . . Ein Geliebter
Bleibt mir auch immer noch gewiß, und welcher?
. . . . . Was
Ein Mann mir nahm, kann nur ein König mir
Ersetzen. Diese Schlangen kann allein
Der Größe Taumeltrank betäuben.“

So calculirt die eifersüchtige Rachlust nicht.

Damit ist nun aber die Bedeutung der Eboli für das Stück auch erschöpft. Zwar hat sie noch eine Aufgabe zu erfüllen und sie thut es: sie verleumdet und bestiehlt die Königin, aber für die Handlung erreicht sie damit nichts Förderliches. Im Uebrigen spielt sie nur noch ihr Drama im Drama zu Ende. Gewiß eine vortreffliche Parallele zu Carlos und der Königin. Die Verbrecher sitzen über den Schuldlosen zu Gericht! Ihre Selbstanklage „Das Verbrechen, dessen ich Sie zeihte, ich beging es selbst“ beleuchtet mit einem grellen Streiflicht vor unseren Augen und denen der Königin die bodenlose Verworfenheit der Zustände am Hofe. Aber für die Handlung bleibt das Alles bedeutungslos. Als wäre Nichts geschehen, kann, nachdem der Eboli Kreuz und Schlüssel abgefordert sind, die Königin mit dem Marquis jene für sie so außerordentlich schöne Unterredung führen. Kein Nachklang ihrer gerechten Entrüstung wird in dieser Scene laut, der Prinzessin wird nicht einmal mehr gedacht. Bei Shakespeare finden sich derartige Verbindungen verschiedener Handlungen, die sich oft nur ganz lose, oft bald enger, bald lockerer berühren, bekanntlich sehr oft, und ihre Bedeutung für die malerische Illustration der Haupthandlung kann unschätzbar sein. Bei Schiller aber sind wir berechtigt, ein Zusammenwirken aller Kräfte zu einer gemeinsamen Handlung zu erwarten. Hier fehlt es. Posa möchte uns zwar im fünften Acte noch einreden, das Gespräch des Infanten mit der Eboli sei etwas ganz Ungeheures,

für die Entwicklung seines Schicksals Entscheidendes gewesen — wenn wir nur nicht zuverlässig wüßten, daß er sich darin täuscht!

Die Rolle der Prinzessin ist auf unsern mittleren Theatern in der Regel schwer zu besetzen. Die „Liebhaberin" spielt die Königin, für jene bleibt die „Heroine", gewöhnlich eine gereifte, nicht mehr junge Schauspielerin, oder die sogenannte „Salondame". Hat man die Wahl, so wird die erste immer vorzuziehen sein. Sie pflegt stilvoller zu spielen, und auf die leichteren Allüren der Coquette kommt es doch weniger an, als auf die leidenschaftliche Neigung der Südländerin. Auch pflegen gute Salondamen, deren es gerade nicht wenig giebt, zwar genau zu wissen, wie man sich auf dem Parquet zu bewegen und auszudrücken pflegt, aber in dieser Sprache hat man tausend Nichtigkeiten mit einer Miene, als wären sie etwas, zu plaudern und die wichtigsten Dinge, als wären sie Nichts. Das Auge darf nicht rollen, die Wimper nicht leidenschaftlich zucken, das Antlitz behält den gleichen Ausdruck, um die Mundwinkel legt sich ein immer gleiches Lächeln. Es wird Alles geglättet, verflacht. Wer tausend Mal zu sagen hat: „Ah, Herr Baron, Sie scherzen", wer seine Zofe tausend Mal fragt: „Glaubst Du, daß mir diese Robe gut steht?", der verliert die Fähigkeit, mit Wort und Blicken der Leidenschaftlichkeit einer Eboli zu folgen. Hände, die stets mit einem Fächer, einem Bouquet oder einem Spitzentaschentuch beschäftigt sind, wissen kaum mehr, daß sie an einem Arme sitzen, mit dem man gesticuliren kann. Also lieber etwas weniger Form und mehr Inhalt!

Die Eboli führt zu dem Widerspiel hinüber, das in Alba und Domingo seine geschäftigen Organe findet. Aber der blutige Herzog des „Don Carlos" ist nicht der hohläugige Toledaner des „Egmont". Die prachtvollen Worte, mit denen der Prinz ihn, mit denen er sich selbst in der fünften Scene des zweiten Actes schildert, entwerfen ein gewaltiges Bild, aber diese riesenhaften Umrisse deckt Albas Gestalt, wenn er im Stück leibhaft vor uns hintritt, nicht entfernt, ja, fast berührt es uns verletzend, diesen Attila mit der Heimlichkeit und Kleinlichkeit eines Lakaien conspiriren und nutzlos conspiriren zu sehen. Domingo zeigt ein scharfes Profil, seinem Stande, seinem Charakter steht das Lauern

und Schleichen beſſer an, und er geht liſtig und fein zu Werke, aber ſchließlich läßt doch auch er ſich von den Ereigniſſen überraſchen. Aber der König! Das iſt ein meiſterliches Gebilde, und er iſt im Stücke noch mehr als das. Er weiß, was er will, und, wie der Alba des Egmont ſagt, „er will ſeinen Willen.“ Wohl erleidet die Kühnheit und Schärfe ſeiner Zeichnung durch das allzu reiche Ueberwuchern der Worte hie und da eine ſchwache Einbuße. Aber es iſt kein Ton geſpart, ſeinem Bilde das unheimlichſte düſterſte Colorit zu geben. Wie er auftritt, ſchwer und ſtarr, legt es ſich wie Bleigewicht auf die Umgebung, auf den Zuſchauer. Seine innere Armuth, die Leere ſeines Herzens, das doch ängſtlich, ſehnſüchtig nach Sympathie lechzt, ſeine Sinnlichkeit, ſeine Unterwürfigkeit unter die Kirche, ſein Fanatismus — nichts fehlt, um uns an dieſen Unſeligſten der Menſchen, der um ſeiner ſelbſt willen blühende Länder verwüſtet, und der doch auf dem Thron allein iſt, glauben zu machen. Und dieſem Aermſten der Armen widerfährt es nun, daß ein Jüngling vor ihn hintritt, aus deſſen leuchtendem Augenpaar ihm ein Himmel voller Ideale entgegenſtrahlt, von denen er Nichts gewußt und geahnt. Solch einen Menſchen hat er nie geſehen. Und plötzlich breitet ſich über die erſtorbene, grabesſtille Welt ein morgenrother Schimmer. Der alternde König fühlt, daß es noch eine höhere Weisheit als die Lehre ſeiner Mönche giebt, er möchte ſich den ehernen Klammern, die ihn von allen Seiten, an allen Gliedern feſtſchmieden, für immer entreißen — er reicht der neuen herrlichen Erſcheinung die Hand, wirft ſich ihr an die Bruſt, ſeine Hoffnungen, ſeine Gedanken und Entſchlüſſe gehören ihr — und dieſer einzige Menſch, der ihm das Leben theuer macht, verräth ihn: Poſa den Philipp, der Idealiſt den Realiſten, der Menſchenfreund und Weltbeglücker den Unterdrücker, den Tyrannen. Es iſt ein tragiſcher Fall, wie er größer kaum gedacht werden kann, und ſo iſt denn in dem geläufigen Sinne Philipp wirklich, was weder Carlos noch Poſa ſind: der tragiſche Held des Dramas. Denn daß der Prinz kein Held iſt, ſahen wir ſchon, und Poſas Untergang iſt nicht tragiſch: dem Wollenden geſchieht kein Unrecht, volenti non fit injuria, und wer freiwillig in den leicht vermeid-

baren Tod rennt, entbehrt des Zwanges, der von dem tragischen Geschick nicht zu trennen ist. Philipp aber ist Beides, und tragisch wie die grausame Enttäuschung, die er erduldet, ist auch die Frucht dieses Leids: er fällt nunmehr, als würde er lebendig eingesargt, willenloser als vorher der furchtbaren Macht der Kirche anheim. Wie ein Riesenschatten erscheint sie hinter ihm: in der Gestalt eines stockblinden, neunzigjährigen Mannes. Und jedes Wort dieser schon nach Verwesung riechenden Mumie wuchtet wie ein Stein nieder, und einer schließt sich an den andern, bis die Gruft über dem unglücklichen Philipp zugebaut ist und der ewige Tod einen neuen Raub davon getragen hat. Das ganze Werk hat nichts Großartigeres als diese Scene, die Scene des Inquisitors, und wenn man sie auf dem Theater fortläßt — nun, dann hat man eben nicht gespürt, was sie für das Ganze bedeutet.

Die ganz ungewöhnliche Ausdehnung, die das Werk unter des Dichters Händen angenommen, hat es seit seinem Entstehen zu einem Schmerzenskinde der vornehmeren Bühnenleiter gemacht. Denn Streichungen waren nicht zu vermeiden, und selbst dann, wenn man den Rothstift so unbarmherzig wie möglich wüthen ließ, ragte das Stück immer noch über die Dauer eines gewöhnlichen Theaterabends hinaus. Da es aber bei den Schauspielern seiner „dankbaren Rollen" wegen in Gunst stand und das große Publikum nicht gern nachdenkt, überschritt man die gebotenen Rücksichten auf seinen Zusammenhalt und seine Verständlichkeit noch und setzte es zu einem sinnlosen Scenengemengsel zusammen, dem nicht nur der Großinquisitor, sondern auch das Complott Albas, Domingos und der Eboli zum Opfer fielen. Der zweite Theil der Tragödie wurde bei solchem Verfahren vollends zum Räthsel. Dagegen regte sich dann wieder eine Reaction, und da die allzu reiche Wortfülle der Dichtung für das feinere Gefühl doch wieder mit ihrem breiten, majestätischen Stil in enger Verbindung stand, kam man auf den Gedanken, den Don Carlos entweder ganz unverkürzt aufzuführen oder ihn auf zwei Abende zu vertheilen. Das Erste geschah u. A. Anfangs der siebziger Jahre im Hoftheater zu München, das zweite Experiment war eine der ersten Thaten des „Deutschen Theaters" in Berlin:

jenes wird immer eine Seltenheit bleiben müſſen, ſo mächtig der Eindruck des Rieſenbaus geweſen ſein ſoll und mag, dieſes hat Nachahmung gefunden und iſt bei der zweitheiligen Natur des Stücks nichts weniger als verwerflich. Nur müßte der Einſchnitt dann nicht nach dem dritten Akt vorgenommen werden, ſondern nach dem Monolog des Königs „Jetzt gieb mir einen Menſchen, gute Vorſicht", damit die Poſa-Tragödie ſich ſcharf von dem erſten Theil abhebe. Immerhin haften doch auch dieſer Auskunft ſo viele Bedenken an, daß man ſich wohl wird entſchließen müſſen, einen ſchonend gekürzten „Carlos" für einen Abend als die Regel hinzunehmen, denn der ungekürzte verlangt eine Spieldauer von mehr als ſechs Stunden. Vier Stunden und mehr aber dürfte das Publikum dem großen Werk wohl ſchenken, wenn auch nicht mit dem gleichen Recht wie dem „Fauſt", ſo doch mit dem nämlichen, das Richard Wagners großen Muſikdramen billig iſt.

Ein paar Fragen, die die übliche Art das Werk zu inſceniren aufwirft, mögen auch hier aufgeworfen und, wie ich denke, gleich auch beantwortet ſein. Schiller läßt die Prinzeſſin Eboli bekanntlich in ihrem Boudoir vor des Pagen Erſcheinen zur Laute ſpielen und ſingen und damit fortfahren, ſobald ſie den Infanten nahen hört. „Mein Geſang ſoll ihm das Zeichen geben" — und ſie wirft ſich in eine Ottomane „und ſpielt", d. h. ſie ſingt dabei auch, denn wir hören aus Carlos' Munde, daß die „Arie", bei der er die Verführerin vermeintlich überraſcht und erſchreckt, „den ſchönſten Text in dieſem ſchönen Munde" enthalten, daß ſie von einer glücklichen Liebe gehandelt habe. Dieſe Sätze, die in dem Zuſammenhang des Dialogs unentbehrlich ſind, machen es nun aber unabweislich, daß die Arie, oder mindeſtens, ein paar Zeilen von ihr, wirklich geſungen werden und daß der Regiſſeur ſich nicht mit ein paar Lautengriffen abfinden darf. Kann die Darſtellerin der Prinzeſſin nur halbwegs ſingen, ſo muß ſie ſich alſo wohl oder übel dazu bequemen, wenn ihr Geſpräch mit dem Prinzen Sinn bekommen ſoll. Was ſie ſingen ſoll, das giebt uns Schiller ſelbſt in der erſten Faſſung ſeiner Dichtung, dem „Dom Karlos" der Rheiniſchen Thalia an die Hand: denn dort ſingt die Fürſtin die Romanze von Alcanzor

und Zaire (aus den Balladen altenglischer und altschottischer Dichter von A. Fr. Ursinus), die kein Geringerer als Conradin Kreutzer im „Nachtlager von Granada“ mit seinen Tönen geschmückt hat — was will man also mehr? Singt aber die Schauspielerin nicht, dann bleibt kein andrer Ausweg, als den Gesang vor Beginn der Pagenscene hinter dem Vorhang ertönen und dem Zuhörer die Möglichkeit der Annahme zu lassen, Carlos habe an der Thür gezögert, sei vielleicht auch an ihr vorübergeeilt und zurückgekehrt, ehe er hereinstürzt und „wie vom Donner gerührt“ vor der Prinzessin steht. Das gäbe doch immerhin noch einen guten Sinn. Gesang ist aber jedenfalls, so oder so, für die Scene unerläßlich, und mit dem alten thörichten Schlendrian, der gleichgültig auf ihn verzichtet, sollte man so schnell wie möglich brechen.

Und von Posas Rittermantel entferne man eben so schleunig das demonstrative Malteserkreuz. Allerdings ist Posa Malteser oder „Maltheser“ nach Schillerscher Orthographie (nebenbei bemerkt, ist dies h bis auf den heutigen Tag im Gebrauch geblieben, während kein Mensch daran denkt, auch die Insel Malta mit einem h zu schreiben) — aber es ist nicht anzunehmen, daß der Marquis bei der schlichten Größe seiner Gesinnung das Ordenszeichen, unter dem er eine seiner Heldenthaten vollbracht hat, zu tragen fortfahren sollte, nachdem er in das Privatleben zurückgekehrt ist, „die angefangenen Studien zu enden“, wie es im Drama so einfach und bescheiden lautet. Zudem sagt der König ihm in der Audienz im dritten Akt auf den Kopf zu: „Ihr seid ein Protestant“ — wie aber könnte er das, wenn er auf Posas Kleid das Abzeichen des katholischen Ordens erblickt? Jenes Wort ist aber anders als buchstäblich gar nicht zu verstehen, denn daß Posa eine Gesinnung bekundet, die man allenfalls „protestantisch“ nennen könnte, bedürfte keiner besondren Bestätigung. Dem König aber kommt, wie er glaubt, eine plötzliche Erkenntniß, wenn er „etwas rasch“ (wie Schiller vorschreibt) den Marquis zum Protestanten macht: er meint eben, Posas freie Sprache aus seinem Protestantismus erklären zu können. Und damit steht das Malteserkreuz in augenfälligem Widerspruch.

„Don Carlos“ nimmt in der Entwicklung und in der Bedeutung des Dichters für das deutsche Theater eine verhängnißvolle Stellung ein. Schiller zeichnete sich in ihm einen neuen Stil vor. Er entsagte den Rohheiten seines ersten kraftgenialischen Schaffens, aber er vollzog diese Entsagung auf Kosten des genialen Bühnendramatikers. Seine ästhetischen und kritischen Studien, die ihn lange Jahre der Production entfremdeten, trugen nur dazu bei, ihm die frühere Schreibweise zu verleiden, die neue auszubilden und zu kräftigen. Goethe bestärkte ihn darin. Es war zunächst kein Vortheil für die Bühne. So dürr ausgesprochen mag das befremdlich klingen, da man, auch vom rein technischen Standpunkt, sowohl den „Carlos“ wie die nachfolgenden großen Dramen immer noch nicht müde werden kann zu bewundern. Es ist jedoch nicht abzusehen, welch' ein unfaßbarer Gewinn der deutschen Dramatik erwachsen wäre, wenn Schiller auf dem realistischen Boden geblieben wäre und auf ihm seine Kunstwerke zu immer höherer idealischer Vollendung gezeitigt hätte, statt daß er nun gewissermaßen von der entgegengesetzten Seite ausging. Darin zwar, daß er seine Charaktere mehr und mehr in die Sphäre einer großen schönen Allgemeingültigkeit hob, verleugnet sich der einzige Dichter nicht, den wir so gern als den idealsten aller deutschen Poeten bezeichnen. Dieser gewann, aber das Theater hat zunächst dabei verloren, oder vielmehr — es ist ihm ein noch größerer Gewinn entgangen. Die „Stuart“, die „Jungfrau“, der „Tell“ sind bewunderungswürdig, aber warum sind die Jugenddramen seinen reinsten und leuchtendsten Dichtungen als Bühnenwerke überlegen? Oder wäre die Vereinigung aller glänzenden Vorzüge späteren Jahren vorbehalten gewesen, um die uns der Tod grausam gebracht hat? Suchte er seinen Deutschen einen andern Weg zu eröffnen, den er mit dem „Wallenstein“ zuerst mit großartigem Wagemuth beschritt, und auf den er späterhin öfter noch, wenn auch nicht zu langer Dauer, zurückkehrte? Er wollte das Theater idealisiren — würde er diesem Idealismus die Kraft und das Mark seiner Jugend vereinigt haben? Es scheint fast so. „Tell“ und das Demetriusfragment eröffnen eine neue herrliche Perspective, Aussichten in eine mehr als Shake-

ſpeareſche Kunſt, eine Vereinigung antiker Klärung des Stoff-lichen mit moderner Kraft, wie ſie dem Dichter in einzelnen Charakteren, in kleineren und größeren Partieen ſeiner Jamben-tragödien wiederholt ſchon wunderbar gelang. Und wie groß bleibt auch das noch immer, was zu dieſen höchſten Offen-barungen ſeiner Kunſt nicht zu zählen iſt! Unſere deutſche Nation hat viel traurige Schickſale erfahren: Schillers früher Tod iſt einer der größten Verluſte, die ſie betroffen, und ein unerſetzlicher.

Wallenstein.

In einer Zeit, in der die Theaterdirectionen eine Pflicht darin erblicken, das Publikum mit den Shakespeareschen „Königsdramen" bekannt zu machen, muß es doppelt auffallen, daß das größte historische Drama der Deutschen auf unseren Bühnen weitaus noch nicht die Pflege gefunden hat, welche die uns durch die Persönlichkeit des großen Dichters, das vaterländische Gefühl und ihre künstlerische Hoheit Allen theure Schöpfung als ihr Recht fordern darf. Warum nur? Man könnte anführen, daß das großartige Werk kein in allen Theilen gleichvollkommenes ist und daß der dreißigjährige Krieg den Deutschen nicht gerade tröstlich stimmt. Aber weil die das künstlerische Urtheil trübende Einmischung des nationalen Selbstgefühls durch den Stoff eher zurückgedrängt als heraufbeschworen wird, bleibt der ästhetische Eindruck und das ästhetische Urtheil desto lauterer; der historische Geist aber, durch Parteilichkeiten, die dem großen Genius Schillers fernlagen, nicht entstellt und verschoben, hebt sich aus den drei gewaltigen Stücken in aller Ruhe und Reine, in aller Deutlichkeit und Erhabenheit, eine Offenbarung des „Weltgerichts", das dem großen Manne die Weltgeschichte war. Dies ist ein so großer Vorzug vor der politischen Tendenz Shakespeares, daß die größere dramatische Wucht und Schärfe, die die „Historien" in ihren Helden vor dem „Wallenstein" unfraglich voraus haben, dadurch fast aufgewogen wird. Nun ist man aber so gern bereit (wenigstens eine in ihrer Verehrung für Shakespeare nicht Maß noch

Ziel kennende Schule), an allen Schwächen, von denen der britische Riese so wenig frei ist, wie Alles, was vom Weibe stammt, so lange herumzuerklären, bis man sie dem Zeitgeist, dem Zeitgeschmack, den Rücksichten gegen den Hof und die jungfräuliche Königin in die Schuhe geschoben hat — Schillern aber hat kaum einer seiner Angreifer diese Gerechtigkeit widerfahren lassen, am Wenigsten leider der im Uebrigen so einzige, auch kritisch so genial veranlagte Otto Ludwig, dem der Schillersche Geist ebenso unverständlich und unverstanden geblieben ist, wie er das Shakespearesche Schaffen fein und tief bis auf seine letzten Wurzeln verfolgt hat.

Es ist gewiß auffallend, daß eine Dichtung von der Ausdehnung des „Wallenstein" schon im Lager mit dem „Anfang vom Ende" beginnt, also da, wo im Grunde Alles schon verloren ist (eine Erscheinung, die sich in der „Stuart" noch auffallender wiederholt), daß sie, anstatt die leuchtende meteorgleiche Bahn des Friedlandschen Sternes vom Anfang bis zum Niedergang zu verfolgen, jenseits des Höhepunkts anhebt und nun, anstatt mit rapidem Schwung zum Ende zu eilen — sagen wir, die Fallgeschwindigkeit in ihre einzelnen Theile zerstückt. Aber in dieser Langsamkeit und Subtilität der Motivirung, in diesem gewissenhaften Eingehen auf jedes Für und Wider liegt etwas von der Gründlichkeit unsrer deutschen „tête carrée", eine hohe moralische Genauigkeit, speciell, wenn man die Schillersche Entwicklung vor Augen hat, ein Kantscher Zug. Er wirkt ästhetisch nicht immer kräftig genug, aber sieht man diesen Bedenklichkeiten durch die Augen in das ehrliche Herz, das den ersten Schritt über die die beiden Lebenswege trennende Schwelle nicht mit einer leichten Pirouette zu thun vermag, so liegt hierin eine packende Großartigkeit, die weit verehrungsvoller ist als die rasche Art, mit der die Shakespeareschen Könige und Hauptleute jäh und ohne genügendes Motiv ihren Willen ändern und ihre Eide brechen. Die Engländer applaudirten bei den cynischen Späßen, mit denen die Jungfrau von Orléans vor ihrem Ende von ihren Vorfahren gequält ward, und sanctionirten im Theater nochmals das himmelschreiende Unrecht, das eine perfide und schwunglose Politik an dieser seltenen Gestalt zu üben gewagt

— wir Deutschen aber beklagen uns womöglich über Wallensteins Bedenklichkeiten in seinem großen Monolog und sehen nicht ein, daß sich in den sittlichen Scrupeln des Dichters und seines Helden etwas von unserem eigensten Geiste regt und daß die Idealisten Max und Thekla, die Platen einst zu einem ungezogenen Epigramm anreizten, trotz Allem und Allem unser eigen Fleisch und Blut sind! Wallensteine stampft man nicht aus der Erde. Dichter vom Schlage Schillers sieht ein Jahrhundert höchstens einmal. Erlebt unser Volk je eine historische Dichtung, die den „Wallenstein" in den Schatten stellt, so mag es seine Zeit segnen — bis dahin aber müssen wir uns wohl gedulden, und wir thun sicherlich wohl, uns während der Wartezeit dem Genuß des großen Werkes mit ganzer Seele hinzugeben.

1793 hatte Schiller sich der dramatischen Behandlung des Stoffes, den er durch sein Studium des dreißigjährigen Krieges in dem eigentlich Historischen vollkommen beherrschte, zugewandt. Er legte ihn bei Seite, nahm ihn wieder auf und legte ihn abermals zurück. Die kritische Thätigkeit des Dichters, die in den neunziger Jahren die unvergänglichsten Meisterwerke hervorbrachte, deren Licht die geheime Werkstatt des künstlerischen Schaffens blendend überfluthete und Aufschlüsse gab, die zu der unvergleichlichen Analyse Lessings gewissermaßen die Syntheſe bilden, hatte seine Productivität zwar gehemmt, aber sie kam der inneren Ausgestaltung des Stoffes nur zu Statten. Auch wenn er ruhte, spann seine Seele die Fäden unabläſſig weiter. Von allen Seiten erwog der Dichter die Möglichkeiten der Lösung seiner großen Aufgabe. Körner sorgte sich darum, und Schiller mußte ihn beruhigen: „Du meinst, daß ich den Wallenstein zu sehr mit dem Verstand und zu wenig mit Begeisterung angreife. Aber das gilt nur von dem Plan, der nicht streng genug berechnet werden kann. Ausführen muß ihn die Imagination und die augenblickliche Empfindung" — etwas beklommen fügt er hinzu: „Dies ist es aber, wofür ich fürchte: daß mich die Einbildungskraft, wenn ihr Reich kommt, verlassen werde." (12. Sept. 1794.) Das Reich der Einbildungskraft kam indeß noch lange nicht. Im März 1796 finden wir ihn dabei „die Ideen zu revidiren", die

er „in verschiedenen Perioden über den Wallenstein niederschrieb.“ Im November 1797 finden wir ihn „mit dem Wallenstein recht im Train“; damals erst entschied er sich statt für die Prosa für den Jambus. Während der Ausführung litt er oft schwer unter den Anfällen seines tückischen Leidens. „Das pathologische Interesse der Natur an einer solchen Dichterarbeit“ griff ihn an; einen Tag der glücklichsten Stimmung mußte er „mit fünf oder sechs Tagen des Drucks und des Leidens büßen.“ Dabei trieb der Stoff gewaltig in's Breite. Ein selbstständiges Ganze löste sich als Vorspiel von ihm ab, endlich nahm auch die eigentliche Tragödie solche Dimensionen an, daß sie zweigetheilt werden mußte. Schiller und Goethe wagten es, dem Publikum die einzelnen Theile, wie sie fertig vorlagen, nach und nach auf dem Theater vorzuführen: am 12. October 1798 als erste Vorstellung in dem ausgebauten und -gebesserten Schauspielhause „Wallensteins Lager“ (das, während die Schauspieler ihre Rollen schon im Besitz hatten, abermalige Zusätze und Erweiterungen, u. a. durch die Kapuzinade, erfuhr); ihm voran ging der prachtvolle Prolog, den Vohs im Costüm des Max sprach; am 30. Januar 1799 die „Piccolomini“ (die damals auch noch die beiden ersten Acte des dritten Theiles umfaßten); am 30. April desselben Jahres mit erschütterndem Erfolge „Wallensteins Tod“.

Wer die ganze Schöpfung zum ersten Male sieht, dem ist es, als würde ein architektonischer Prachtbau von Blenden und Gerüsten befreit dem Auge enthüllt. Der Anblick überwältigt. Den Haupttheil, Wallensteins Tod, kennt wohl ein Jeder auf der Bühne; aber erst im Zusammenhang mit dem „Lager“ und den „Piccolomini“ übt er seine ganze stolze und unvergleichliche Wirkung. Wir modernen Menschen, denen das große Werk schon wie ein allbekanntes werthes Gut überkommen ist, sprechen jetzt wie von etwas Selbstverständlichem davon, daß wir in der Dichtung von der Soldateska durch die Generalität zu dem Haupt und Herzog dieser Aller geführt werden, und vergessen dabei fast, daß die Eintheilung und Gestaltung, diese ganze wunderbare Organisation, die das Werk während der Arbeit im Kopfe und unter den Händen seines Schöpfers annahm, diese pragmatische Geschichts-

schreibung im Drama („Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen") ein ganz origineller und genialer, ohne Gleichen gebliebener Vorgang ist. Die Noth hatte die Form mitbestimmt, aber nur der sichere Trieb des Genius konnte sie trotz der Bedenken, die der Verstand dagegen geltend machte, so werden lassen, wie sie wurde; die Hoffnung des Dichters, seine Deutschen anzuziehen und auf ihre Geduld auch diesem Ungewöhnlichen gegenüber zählen zu dürfen, reifte sie. Der sonst der scenischen Wirkung so sichere und um sie sorglich bemühte Dichter ließ es nun geschehen, daß man sechs Acte hindurch auf die tragische Krise zu warten hatte, daß das prächtige und farbenreiche Lagerbild eben nur ein Bild ohne Entwicklung blieb und daß die „Piccolomini" in der Gestalt, die ihnen der Dichter endgültig gab, keinen Mittelpunkt des Interesses und kein Ende hatten (denn der Conflict zwischen Octavio und Max kommt erst im „Tod" zum Austrag). Alles arbeitete inzwischen desto sicherer und zweckbewußter auf die Hauptsache hin: Wallenstein selbst, und daß das Voraufgehende, diese so außergewöhnlich breit angelegte Exposition nicht ohne Eindruck blieb, dafür sorgte das dramatische Détail, die Fülle der gerade im „Lager" und den „Piccolomini" mit besonderer Knappheit und Kraft gezeichneten Charaktere, und Scenen von solcher Pracht wie die Audienzscene des Questenberg und das Banket, das den souveränen Beherrscher bewegter Gruppen und Massen im allerglänzendsten Lichte zeigt.

Trotz alledem versuche man einmal, sich vorzustellen, wie das Wallenstein-Drama dem gewöhnlichen Verstand in seinem Verhältniß zur deutschen Bühne erscheinen mußte: als ein im höchsten Grade gefährliches, im Grunde unmögliches Wagniß, das man nur einem dichterischen Genius von der Größe Schillers hingehen ließ. Gerade diejenigen, die sich mit dem Theater näher beschäftigten und auf Schillers Einsicht in das Theatralische die größten Hoffnungen setzten, hielten es für ihre Pflicht, den blinden Enthusiasmus durch ihre besonnenen Warnungen und Ausstellungen abzukühlen. Der Livländer Garlieb Merkel setzt in seinen „Briefen an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Producte der schönen Literatur" (und zwar im 21. und 24. Brief, 1801) sehr

klar und scharf auseinander, daß die erste Forderung, die man an ein Drama zu stellen habe, die Einheit des Interesse sei, und eben diese Einheit vermißt er. Er sagt über das „Lager" einige treffende Worte und fährt dann fort: „Der Vorhang sinkt. Wir kommen wieder zu uns. Wir erinnern uns, daß man uns Wallensteins Sturz vorstellen wollte. Wir untersuchen, wie weit die Handlung denn schon in der verflossenen Stunde gediehen ist, und finden — daß sie noch gar nicht angefangen hat." Andern Tags enttäuschen ihn die „Piccolomini", weil sie die Handlung zu wenig gefördert hätten („Dies heißt die Geduld des Zuschauers doch wahrlich zu sehr auf die Folter spannen"), und nachdem er auch vom Tod gefragt hat „Wo ist hier eine Verwicklung, ein Ganzes, dessen Theile nothwendig zusammen gehören?", gesteht er sich, er habe geglaubt, bei der Aufführung „einem schleichenden Leichenzuge zu folgen," faßt seine Eindrücke dahin zusammen, daß Wallenstein ein „sehr schlechtes Drama" sei, tröstet aber seine Leserin damit, daß ein Gedicht vortrefflich sein kann, ohne daß es gerade ein gutes Drama ist. „Lassen Sie uns den Wallenstein als ein poetisch-historisches Gemälde betrachten, und wenn wir dann noch fürchten müssen, daß es sich nicht lange auf der Bühne erhalten könne, so richte uns die Zuversicht auf, daß es als bloßes dialogisirtes Gedicht gewiß die Sprache, in der es geschrieben wurde, überleben wird."

Etwa gleichzeitig erschien in der Jenaer Literaturzeitung ein kritischer Aufsatz, der u. A. von der Verlegenheit des Dichters spricht, die daraus erwachsen sei, „daß es ihm nun einmal gefallen hatte, aus einer ähnlichen dramatischen Handlung, wie sie jedem gewöhnlichen Stück von fünf Acten zu Grunde liegt — ein Stück von eilf Acten zu machen. Ungeachtet es ein Stück und eine Handlung war, konnte es doch nicht in einer Vorstellung aufgeführt werden: ein Theaterstück war es nichts desto weniger, und so mußte es für drei Vorstellungen abgetheilt werden . . . Diese Neuerung nun konnte, gerade als Neuerung, einen Augenblick pikant sein, und sie empfahl sich empfänglichen Zuschauern durch die zahlreichen und großen Schönheiten des Dichters; sie liegt aber in unausgleichbarem Streit mit der wesentlichen und

nothwendigen Beschaffenheit theatralischer Vorstellungen, mit der Natur der Menschen aller Nationen und Zeitalter, die jemals als Zuschauer vor einer Bühne standen und stehen werden." Und in einer umfangreichen Abhandlung in der Berliner „Eunomia" heißt es (gleichfalls im Januar 1801): „Der Dichter hätte mit einer weisen Aufopferung mancher an sich schöner, aber mit der Sache nicht nothwendig verbundener Gemälde zum Vortheil des Ganzen füglich ein Drama aus diesen zwei Theilen („Lager" und „Piccolomini") schaffen können, und die Gesetze der Kunst verbanden ihn dazu"; von „Wallensteins Tod" aber bemerkt derselbe Gelehrte, daß ihm als „dramatischem Kunstwerk alle Bedingungen" fehlen.

Es fällt mir nicht ein, diese Stimmen so schlechtweg gering zu achten, denn sagen sie auch manches Thörichte (beispielsweise über die Verwendung des Verses in der Tragödie, wovon an einer anderen Stelle zu reden sein wird), so treffen sie doch vielfach den Nagel auf den Kopf und sind von Nörgelsucht, wie ihre warme Anerkennung der Dichtung „Wallenstein" beweist, ganz frei. Gerade der überquellenden Begeisterung bauten diese nüchternen Köpfe recht heilsame Dämme, und sie hatten das Recht dazu, denn sie verstanden wirklich vom Drama und vom Theater etwas. Sie beweisen aber auch, daß die trockene Regel vor der Kraft des Genius und der Wageluft des Idealismus immerdar zu Schanden wird, und im Allgemeinen verhält sich ihre Kritik zum „Wallenstein" etwa wie die dramaturgische Durchschnittsmeinung im Jahre 1876 zu der Wagnerschen „Nibelungentetralogie", die zwar die berechtigtsten Ausstellungen machte und noch macht und sich dennoch überzeugen mußte, daß das Außerordentliche die dramatischen und theatralischen Gesetze zu dehnen und die Genußfähigkeit der Hörer und Zuschauer zu steigern vermag, und daß die große Hingabe an einen großen künstlerischen Zweck eine anziehende und erziehende Kraft besitzt, von der die Schulweisheit sich Nichts träumen läßt. Und daneben verkannte sie, daß in diesem Wagniß der Formerweiterung (dem die Geschichte unsers Theaters ja, wie männiglich bekannt, durch das Gelingen Recht gegeben hat) eine vertraute Fühlung mit dem deutschen Volks-

und Kunstgenius lag, die ebenso sehr zu bewundern ist, wie man das feste Vertrauen des Dichters auf die breite und anschmiegsame Seele des Publikums lieben muß. Diese richtige auf das Gefühl gestellte Rechnung erblicke ich aber in Folgendem.

Schiller hatte im „Don Carlos" mit dem Stil seiner Jugenddramen jäh gebrochen, und er ist auf ihn niemals wieder zurückgekommen. Ihr crüder Ton, ihre — trotz aller künstlerischen Erhebung der Sprache — inhaltlich fast naturalistische Wahrheit erschienen ihm Angesichts der Würde und Höhe, in der sich ihm das antike Kunstideal darstellte, roh und widerwärtig. Da er sich aber frühzeitig und gleichsam durch Inspiration schon im vollen Besitz der theatralischen Technik wußte und sich zutrauen durfte, die Grenzen derselben auszuweiten ohne sie aufzugeben, versuchte er es zunächst, dem Theater die Früchte seiner künstlerischen Abklärung und Läuterung zu Gute kommen zu lassen und die Zuschauer, die er mit den „Räubern" und „Kabale und Liebe" so stürmisch unterjocht hatte, auf seinem Wege zum Ideal, der sich immer weiter von der ordinären „Wirklichkeit" des Geschehens entfernte, nachzuziehen. Und sie folgten ihm wirklich, trotz der Schwächen und Widersprüche des „Don Carlos", und er durfte sich sagen, daß ihm nach diesem Versuch noch weitere, größere verstattet seien, die dramatische Ausdrucksweise und Wirkung zu vertiefen, anstatt sie zuzuspitzen, und das „zusammengefaltete Leben" auf der Bühne poetisch „lustig und glänzend auszubreiten." Dazu mochte ihm noch eine andere tiefe Einsicht keimen. Er selbst hatte in der festen, geschlossenen Form, die mehr von der romanischen als der englischen Bühne angenommen hatte, ganz so wie Lessing das Heil des deutschen Theaters gefunden, und war im „Fiesco", wie er sich überzeugen mußte, nicht zum Glück von ihr wieder abgewichen. In die Regellosigkeit des „Götz" zu verfallen brauchte er nicht zu fürchten. Aber er sagte sich im Stillen, daß der gewaltige Einfluß Shakespeares eine gewisse Erweiterung der Form bedinge und daß anderseits das Wesen der Deutschen nicht entfernt so gebieterisch wie das der Spanier, Italiener und Franzosen effectvolle dramatische Entladungen verlange, sondern langsam vorzurücken und sich in eine

pſychologiſche Aufgabe mit philoſophiſcher Ausdauer zu vertiefen bereit und willig ſei. Und das hat die Erfahrung in der That beſtätigt. Während der germaniſche Genius, romantiſch zerſtreut, den Faden einer dramatiſchen Handlung leichthin fahren läßt, wenn ihn die Phantaſie des Dichters (auch des Theaterdichters) nur wie der Engel den Habakuk mit feſtem Griff von Bild zu Bild trägt, ſo macht er ſich aus der Ueberſchreitung der Formgeſetze auch nach der Seite der Dauer Nichts und wartet mit der Zuſammenfaſſung der Summe von Eindrücken geduldig bis zum ſpäteſten Schluß, wenn ihn dieſe nur ſelbſt reizen und feſſeln. Zahlloſe dramatiſche Dichtungen unſerer großen und größten Poeten beſtätigen (wie ich oft ausgeführt habe) dieſen Zug, und es fehlt uns auch in der Bühnengeſchichte ſchon nicht mehr an einer ſtattlichen Reihe ſolcher Schöpfungen, die bald ein Mittelding zwiſchen Drama und dramatiſirtem Epos, bald Dramen in mächtigſter Ausdehnung, bald nur Bilderreihen ohne dramatiſchen Kern ſind und trotz Allem und Allem eine immer neue zahlreiche Zuhörerſchaft immer wieder in ihre Kreiſe ziehen. Die Wagnerſchen Nibelungen, die vielfachen Fauſt-Aufführungen (an vier, drei und zwei Abenden), der Parſifal, das Oberammergauer Paſſionsſpiel, die Lutherfeſtſpiele von Otto Devrient und Herrig, die „Heilige Eliſabeth“ von Wilhelm Henzen, ja ſelbſt der „Meiſtertrunk“ zu Rothenburg ob der Tauber, der Schmidt von Kochel und ſo viele andere Volksfeſtſpiele führen deutlich zu Gemüth, was der dramatiſche Sinn der Deutſchen liebt und bis zu welchem Grade künſtleriſchen Entgegenkommens er heranzuziehen iſt. Ich verkenne die Gefahren nicht, die dem Kunſtwerk durch den Dilettantismus damit erwachſen können, aber ſollte Schiller nicht auf dieſen Trieb, auf dieſe Fähigkeit unſeres Volkes gerechnet haben, und beging er ein Unrecht, als er es auf ſeinen Weg nachzulocken verſuchte? Er kannte ja die theatraliſchen Geſetze uud konnte jeden Augenblick wieder in ihre ſtrenge pädagogiſche Zucht zurückkehren. Aber er hoffte ſich und der Welt mit dieſer kühnen That neue Pforten erſchließen zu können. Nicht um eine Verlotterung, ſondern um eine Verbreiterung und Vertiefung der Form war es ihm zu thun — und der Erfolg gab ihm Recht. Die Zuſchauer

gewöhnten sich an das Außerordentliche. Der Genius hatte sein Volk begriffen.

Freilich gelingen auch nur dem Genius Wagnisse dieser Art. Gegenstände der Nachahmung sind sie nicht, und Schiller selbst hat einen gleichen Versuch nicht wieder unternommen. Nur daß eine Erweiterung der Grenzen möglich sei, hatte er bewiesen — von dem dadurch erlangten Recht machte er jedoch nur bescheidenen Gebrauch. Und wenn er auch die Form zertheilte, wie im „Tell" — sein nie rastender Zug auf das dramatische Ganze, auf den Kern der Handlung, auf die Seele des Stückes verhütete, daß diese Theilung eine unordentliche Zersplitterung wurde. Davon redet ruhmreich jedes Glied im „Wallenstein". Denn so langsam die Handlung auch fortschreitet, so üppig das Wort und die Sentenz auch in Halmen steht, so viele Nebenschößlinge der große Baum auch treibt — immer weist doch jede Scene, jede Person unabläßig auf den Helden und sein Geschick. Seine Episoden sind kein gleichgültiger Zierrath, womit Aeste und Zweige behangen werden; sie empfangen Mark und Saft von ihm. Man kann sie fällen, ohne daß der Baum fällt — das soll bei einigen getrost zugegeben werden; aber man wird ihn dadurch nicht verschönern, und läßt man sie an ihrem Platze, dann wird man ihre organische Zugehörigkeit zum Stamme überall empfinden. Schlechterdings nie verliert Schiller den Helden aus dem Auge, und in keiner Scene verläßt ihn seine dichterische Sammlung und Energie. Die Falstaff-Scenen, die Thusnelda-Scenen der „Hermannsschlacht" sind reine Episoden, insofern sie mit der Haupthandlung gar nicht zusammenhängen und auf dieselbe nicht einmal hinweisen. In der ganzen Tragödie läßt sich dies aber auch nicht von einer einzigen Scene behaupten. Und was ein gekürzter, auf einen Abend zugeschnittener „Wallenstein" bedeutet, das hat uns ein schlimmes Experiment des sonst so takt- und geschmackvollen Alfred von Wolzogen dereinst schaudernd bewiesen. Nichts davon!

Unter den günstigsten Sternen hebt das große Werk an, deutscher in der Form, als Schiller es je gewesen, ungewöhnlich das Ungewöhnliche vorbereitend, in seiner Art ein Unerreichtes in

der deutschen Literatur. Hier trifft es sich, daß der „idealistischeste Poet", der auch das „realste" Leben, wie es „Kabale und Liebe" beweist, mit aller Herbheit der Wirklichkeit zu schildern vermag, eine so glückliche Mischung dieser zwei Factoren findet, wie sie in jeder Kunstgattung zu den Seltenheiten gehört und wie sie dem schaffenden Geist nur im höchsten Momente der Inspiration gelingt. Auch Goethe, auch Mozart und Beethoven, Rafael und Michelangelo haben solche Augenblicke, in denen sie, über ihre Natur hinauswachsend, auf fremdem Boden siegreiche Lorbeeren pflücken. Gehört das „Lager" auch im Stoffe einem niederen Genre an (eine „Marionettenbude vor einem Tempel" nennt es nicht unwitzig der Merkel der oben erwähnten Briefe), und fehlt es auch sonst an allen Vergleichspunkten — im Princip ist dies Hinübergreifen Schillers in die bunte ideenlose Mannichfaltigkeit des alltäglichen Lebens ganz das Nämliche wie das Emporstreben des schönheitsfrohen Goethe, den auch das Unbedeutendste, wenn es nur gefällt, ästhetisch zu reizen vermochte, zu dem leidenschaftlichen, verzweifelten Wissens- und Wahrheitsdrange des Faust. Hier berühren sich zwei Welten, und ihre Berührung trägt goldene Früchte. Nirgends sieht Schiller Goethen ähnlicher als im „Lager", nirgends streift aber auch Goethe die Welt der Ideale seines großen Freundes so sehr wie im „Faust". Und wie um die gemeinsame Quelle, aus der zwei in ihrer Art sonst so verschiedene Werke wie der „Faust" und das „Lager" geflossen sind, anzudeuten, tragen Beide äußerlich dasselbe Gewand: den wechselvollsten, deutschesten Vers, den Knittelvers, der dort das Höchste, hier das Niedrigste mit gleicher Vollendung zum Ausdruck zu bringen und zu erschöpfen vermag. Ein Irrthum wäre es aber, wenn man, wie dies wohl geschehen ist, unmittelbare Goethesche Einflüsse in der Behandlung des Verses im „Lager" erkennen wollte. Im Gegentheil; dieser Vers ist durchaus individuell und echt Schillersch; die Persönlichkeit des Dichters schimmert überall durch, wie die Goethesche aus dem „Faust", dessen Verse eben nur Einer, nur Goethe, schreiben konnte. Die Aehnlichkeit wird nirgends zur charakterlosen Wesensgleichheit. Zu der Frische des Ausdruckes gesellt sich dann im „Lager" der portraitartige Reich-

thum der einzelnen Köpfe und eine Fülle und Rundung im Ganzen, wie sie Goethe in seinen Massenaufgeboten niemals zu erreichen vermocht hat. Goethe schildert im Osterspaziergang des „Faust", in den Bürgerscenen des „Egmont" nur Individuen, einzelne Gruppen, die sich nach und nach auf die Scene schieben und ablösen, aber keine Masse. Bei Schiller aber fluthet und braust der große Schwall, von einem Borne genährt, einer Richtung zugetrieben, mit sich fortreißend, was ihm hemmend in den Weg tritt, allgewaltig auch über uns dahin. Dabei herrscht nirgends Verwirrung. Alles ist übersichtlich und klar. Es ist, als wäre das ganze Bild gleichzeitig, in einem Augenblick vom Dichter geschaut und dann athemlos mit fliegender Feder aufgezeichnet; als wäre, was ihm wie ein Fruchtkern in den Schooß gefallen, unter seiner Berührung plötzlich erblüht und „lustig und glänzend ausgebreitet". Nun stehen sie da, wie sie müssen, die leichtfertigen Glücksritter, die Jäger; die Hartnäckigen und Verbissenen vom Schlage ihrer Chefs, des Terzky und Illo; die unmilitärischen, allzu biedern, philiströsen Arkebusiere, die den raschen Abfall des Regiments Tiefenbach erklärlich machen; die idealeren Pappenheimer, die ihren Führer, den Max, nicht verleugnen; die kostbare Marketenderin, die den Mansfelder geschlagen, der Bürger, der Bauer, der Rekrut, der prächtige Kapuziner mit seinem Santa Clara-Sermon. Und welche Bewegung in den einzelnen Abtheilungen, welch' zündender, in seiner Art großartiger Aufschwung in dem Reiterliede, in dessen Gesang sich schließlich Alles vereint! Welch' eine Verklärung der Subordination und des Geistes, der „wie Windesweben auch den untersten Reiter mitreißt!" Und wie erwächst doch auch dieser Hymnus so ganz aus den wüsten, wilden, grauenhaften Verhältnissen, die die Grundlage der Tragödie bilden und aus denen, wie aus einem Abgrund, die bleiche, von schwarzen Schatten umlagerte Gestalt des Helden vor uns aufsteigt!

„Des Lebens Aengsten, er wirft sie weg,
Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen;
Er reitet dem Schicksal entgegen keck;
Trifft's heute nicht, trifft es doch morgen,

Und trifft es morgen, so lasset uns heut
Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit."

Prachtvoll! Es ist ein auf Alles gefaßtes, freches Würfeln um den Gewinn des Augenblicks, ein echtes Product der Kriegszeit, in der das Größte Hand in Hand mit dem Bestialischen geht. Aber in welch' goldige Sonnengluth ist das Bild getaucht! Schillers eigener, über den Dingen schwebender Geist ruht flammend und reinigend auf ihm. Unser Militär, unsere Jugend singt das Lied noch heute, als verherrlichte es den sittlichen Muth, die Mannszucht und die eiserne Pflicht, die das Wesen unseres deutschen Heerwesens und die Bewunderung der Welt ist! Wie seltsam und wie innig ergreifend! Diese erhebende Wirkung, allem Stoff und allem „Realismus" in der Behandlung desselben zum Trotz, übt von den deutschen Dichtern nur Schiller aus.

Herrscht in diesen unteren Revieren noch das feste Vertrauen auf die Friedlandsche Fortuna, und müssen die wider den Stachel Löckenden sich still zurückziehen, um dem allgemeinen Unwillen der für den Führer blind begeisterten Truppen zu entgehen, so zeigt sich in dem ersten Act der „Piccolomini" der Conflict des Helden mit dem Hofe zu Wien, aus dem dann der Conflict der Tragödie überhaupt erwächst, schon in aller Größe und Schärfe. Ein sicherer, überlegener Diplomat begegnet den maßlosen und nicht selten plumpen Angriffen der zürnenden Generale leidenschaftslos und kaltblütig. So sehr Questenberg, allein mit sich und seinem Verbündeten Octavio, auch jammert, daß Alles viel schlimmer sei, als man es sich in Wien habe träumen lassen — er ist aus der erregten Scene (es ist die zweite des ersten Actes), in der Wort auf Wort wie wohlgezielte Hiebe treffen, doch als Sieger hervorgegangen. Man fühlt, daß etwas Außerordentliches bevorsteht, und hat die Ahnung, daß das Temperament des Genius an der kalten Sicherheit, zu der sich die aus gleichem Stoff geformte Verrätherei gesellt, zu Schanden werden wird. Da durchbricht die Schwüle für eine Weile klärend und erlösend ein imposanter Schlag: die Verurtheilung des Obersten Suys zum Tode nach dem Gesetz, und seine Begnadigung durch den allmächtigen Generalissimus vor Questenberg und der versammelten Generalität.

Hier zeigt sich einmal und in ganzer Größe und Macht der durch einen inneren Widerspruch, durch moralische Bedenken noch nicht zum Wanken gebrachte Wallenstein; fest und sicher, im vollen Gefühl seines Herrschtalentes und seines Einflusses, mit dem Hohn, den der Praktiker dem Theoretiker, der ihn meistern will, immer entgegensetzt, jener Wallenstein, der, des unverführten Willens sich bewußt, der „Laune Raum giebt, der Leidenschaft", den „die Freiheit reizt und das Vermögen", der aber einen offenen Schritt zum Verrath noch nicht gethan hat. Ja, jener Act der Kriegsjustiz ist recht eigentlich ein Beleg für die Stelle in dem großen Monolog des letzten Theiles „Kühn war das Wort, weil es die That nicht war" — aber jeden Augenblick sein konnte. Er verurtheilt den Obersten zum Tode, aber er pardonnirt ihn im selben Athem. Selbst in diesem Augenblick, in dem er dem kaiserlichen Botschafter und durch ihn dem Kaiser deutlich gezeigt hat, wer eigentlich der oberste Kriegsherr ist, vermeidet er doch die Vollstreckung des Spruches und damit eine den Bruch mit dem Kaiser schon hinlänglich kennzeichnende That. Die Scene hat etwas außerordentlich Erregendes und Großartiges: die grollenden sarkastischen Unterbrechungen des Questenbergschen Berichts durch Wallenstein, sein Auflodern, seine überlegene Mäßigung, der Enthusiasmus seiner Officiere — prächtiger und wirkungsvoller konnte der Held nicht eingeführt werden. Wie sehr ist aber auch diese Scene nothwendig, um den Wallenstein des letzten Theiles zu verstehen, sein scheinbar so verworrenes, nach hundert Richtungen schillerndes Charakterbild sich aus ihr zu ergänzen, diesen großartigsten Versuch eines Dichters, das Charakteristische eines Menschen statt in einem einseitig betonten Zuge, gerade in der Mischung der allerverschiedensten Eigenschaften auszuprägen, die züngelnde Vielseitigkeit einer „politischen" Natur, die sich aller Personen und Mittel zu ihrem Zwecke zu bedienen und sich in jeder Situation in das Centrum des Interesses zu stellen weiß. Und wie bündig belehrt uns dieser wundervolle Auftritt darüber, warum denn der gewaltige Mann so lange zaudert, den entscheidenden Schritt zu thun. Wie eine Wetterwolke über dem Lande zu liegen, immer zu drohen, immer zu schrecken, und doch

mit dem Blitz immer wieder zurückzuhalten, das ist sein Vortheil, seine Stärke. Gerade in diesem Zögern fühlt er seine ganze furchtbare Macht, furchtbar für Kaiser und Reich, für innere und äußere Feinde. Es ist nicht das sittliche Bedenken allein, das ihn zögern läßt — dies mischt sich vielmehr nur schwach zu dem Uebrigen — aber er weiß, daß, wenn er sich einmal und dann unwiderruflich entschlossen hat, der Schlag auf ihn selber zurückfallen kann. Und wie sehr hat er Recht!

Wallenstein ist die complicirteste Figur nicht nur der Schillerschen, sondern der gesammten dramatischen Literatur, eine durch den Darsteller fast nie gedeckte Erscheinung, fesselnd und abstoßend, bewunderungswürdig und verächtlich, phantastisch und gemein-klug, vorsichtig und leichtsinnig, ein gewaltiger Organisator und ein unbeholfenes Kind, falsch und wahr, rührend und erschreckend, eine Mischung aller möglichen Eigenschaften, und doch eine Einheit, ein Ganzes. In allen Dramen der Welt findet sich keine zweite Gestalt, die das ganze verzweigte Nervengeflecht der Menschennatur nach so vielen Richtungen bloß legte wie diese. Das Entgegengesetzteste ist in ihr vereinigt, und mit welcher Glaubhaftigkeit! Ein jeder aufmerksame Beobachter seiner Selbst weiß, daß das Unverträglichste in dieser kleinen Innenwelt, unserem Mikrokosmos, Platz hat, und daß dies Gebild, der vollkommenste Gegensatz zu den eben in ihrer Einseitigkeit so großartigen und an rein elementarer Kraft den Schillerschen überlegenen Helden Shakespeares, ebenso seltsam wie wahr ist. Eine so universale und verwandlungsfähige Existenz, die an sich mehr oder weniger in jeder Lebenssphäre möglich wäre, wird aber vollends Wahrheit in der politischen Welt, der Welt des Scheins, der Convenienz, zur Nothwendigkeit aber auf einer Höhe, wo der Mensch, wie Wallenstein, zu repräsentiren, eine Rolle zu spielen hat und sich zwei Charaktere bildet, den einen für sich, den andern für die Außenwelt. Nicht ohne Sorge sah Schiller dem Eindruck entgegen, den eine Gestalt wie diese auf den Zuschauer machen würde, aber zu Zeiten fühlte er seine ganze Kraft und glaubte des Erfolges sicher sein zu dürfen. Worin das Bedenkliche lag, das faßt er in einigen Worten, die einem Briefe an Wilhelm von

Humboldt (vom 21. März 1796) entnommen sind, mit der ihm eigenen hellen Einsicht in die Bedingungen seines eigenen Schaffens dahin zusammen: „Die Aufgabe (scil. auf rein realistischem Wege einen großen Charakter aufzustellen) wird dadurch schwerer und folglich auch interessanter, daß der eigentliche Realismus den Erfolg nöthig hat, den der idealische Charakter [Posa] entbehren kann. Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich, und nun erfordert es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht, und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet Alles auf die Wirkung und diese mißlingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen, und erreicht es nicht." Das sind in der That große Gefahren, die der Charakter für die ästhetische Wirkung birgt, und es ist ganz erstaunlich, wie er trotz der Dunkelheit und nicht selten Kleinlichkeit seiner Machinationen doch offen und groß wirkt und mit einem Nimbus umgeben erscheint, der der eines Caesar ist.

Der Haupthebel im Wallenstein ist, und das sei kurz und bestimmt vorweggenommen, der Ehrgeiz, der Wille einen Rang einzunehmen, mehr zu sein als ein Geschöpf, welches der Tag erschafft und stürzt.

„Doch eh ich sinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der so groß begonnen,
Eh mich die Welt mit jenen Elenden
Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
Eh spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerthe That!"

Das ist der Stern, der seinem Leben leuchtet. Könnte er seine Bahn auf gutem Wege verfolgen, nach schlechten Mitteln würde er nicht suchen. Er neigt nicht zum Verbrecher, er ist nicht wie Richard III. gewillt ein Böswicht zu werden; da ihm aber der Weg zum Ziel versperrt ist, scheut er sich, wenn auch immer erst nach langem Bedenken, vor dem Aeußersten nicht. Da ihm die glänzende Rolle, die ihm seine Natur anweist, versagt bleibt, will

er sie sich erkämpfen, einerlei wie. Daß er aber fortwährend bedenkt, das ist, wenn auch eine Gefahr, die keineswegs immer mit gleichem Erfolg wie die übrigen, in dem Charakter für die ästhetische Wirkung begründeten beseitigt oder verdeckt ist, doch echt modern. Die Menschennatur wird universeller, blinde Einseitigkeit immer seltener. Bei Shakespeare gehen York, Warwick, Clarence von einem König zum andern, sie verrathen und morden ohne langes Bedenken. Wallenstein kommt nur ruckweise zu dem Entschluß, sich vom Kaiser loszusagen. Dies beständige Abwägen, dieser Kampf von Vernunft und Neigung, ist also ein Zug, der den Wallenstein dem heutigen, speciell dem deutschen Gefühl nahe rückt, der ihn uns verwandt zeigt, nicht mit plötzlich übermannendem Schrecken, aber mit dem durch längere Prüfung nur vermehrten Grauen, daß alle diese Gegensätze, dieses Höchste und Niedrigste, wenn auch nur als winzigster Keim, versteckt auch in uns liegen, wie sie in dieser Existenz durch die Ereignisse aus ihrer Verhülltheit in die Erscheinung getreten sind.

Universalität und die Neigung zu schauspielern sind nahe verwandt. Wessen Gemüth so vielfältig ist, daß er nach Belieben eine seiner verschiedenen Richtungen einschlagen kann, der ist auch in Gefahr, zu allen Zeiten Alles sein zu können. Das ist Wallensteins Fall, nachdem er den geraden Weg verlassen. Seine weit angelegte Natur wechselt nach allen Seiten hin, um seinen stolzen Zweck zu erreichen. Er calculirt unaufhörlich. Er ist doppelzüngig dem Wrangel, den Küraſſieren, dem Hauptmann, dem Buttler gegenüber. Das Tragische aber ist, daß er, der fortwährend das Geschick zu zwingen glaubt, doch immer durch die Ereignisse überholt und schließlich gerade da überlistet wird, wo er am Sichersten zu sein glaubte: durch den Octavio, den Buttler. Er, der sich mit dem Schicksal geheimnißvoll verbunden, der sich seit jenem Sturz, den er als Knabe erlitten, vom Himmel zu etwas Außerordentlichem aufgespart glaubt, der seine Wege in den Gestirnen vorgezeichnet sieht und sein Heil auf den Jupiter setzt, dieser durch seinen Glauben an sich ganz von selbst, naturgemäß zur Mystik geführte Geist hat die Gottheit vor der Lützener Schlacht geradezu herausgefordert. Den Menschen will er sehen,

auf den er sich zumeist verlassen, der ihm der ergebenste Freund, das willkommenste Werkzeug werden soll. „Gieb mir ein Zeichen, Schicksal" ruft er gebietend, und das beleidigte Schicksal sendet dem Selbstgewissen, Verblendeten den, der ihn verräth. Und auf den Buttler, der schon den Mordstahl für ihn bereit hält, auf diesen Buttler, den er so bitter gekränkt, lehnt sich der Ahnungslose in seinem Schmerz über Octavios Abfall mit thränendem Auge, wie sich ein Kind an die Mutter lehnt.

Man darf wohl bezweifeln, daß der Wallenstein jemals schon eine ganz vollkommene Darstellung gefunden hat, selbst den einzigen, doch etwas zu weichen Sonnenthal nicht ausgenommen. Seydelmann wünschte bekanntlich lebhaft ihn zu spielen. Er hatte vor der Pfuscherart, die aus diesem tiefsinnigen psychologischen Gebilde ein deklamatorisches Paradepferd machte, den tiefsten Ekel bekommen. „Himmel!" schreibt er, „über welch' einen allgemeinen Leisten spannt man auch diesen Wallenstein! Gestreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß belebert, das Automatenmaul voll schöner Worte, im Paradeschritt herausgestoßen, ohne Blut und ohne Hirn; das heißt man Wallenstein." Die kleinsten Schauspieler, auf die diese Worte passen, wie die größten, die in der Rolle geglänzt, haben immer nur eine ihrer Seiten hervorzuheben die Neigung gehabt: bald den mystischen Zug, bald das Heldenhafte, bald die diplomatische Klugheit. Wenn Schiller nach der ersten Aufführung von „Wallensteins Tod" dem damaligen Darsteller des Helden, Graff, ein warmes Lob spendete, so beweist das nicht allzu viel, denn wenn die Höflichkeit aller Autoren gegen die ersten Darsteller ihrer Figuren nicht auch hier im Spiele war, so gewiß doch die thatsächliche immer liebenswürdige Nachsicht Schillers bei den Aufführungen seiner eigenen Werke. Viel weiß man von Graff überhaupt nicht. Er scheint ein trefflicher Recitator und ein guter verständiger Schauspieler gewesen zu sein, der Nichts verdarb und überall seine besten Kräfte einsetzte. Der geniale Fleck betonte anderseits den visionären Zug stark und wirkte damit gewaltig. Dennoch ist es falsch, Wallenstein beständig wie unter dem Druck unbekannter Mächte, seiner Freiheit beraubt, handeln zu lassen. Dies ist vielmehr nur ein Zug neben vielen, und nur einmal

tritt er beherrschend in den Vordergrund: in jener wundervollen Erzählung des Traums. Dann ist es mir immer, als schlösse Wallenstein bei der Stelle „Und mitten in die Schlacht ward ich geführt", die Augen, als spräche er alles Folgende wie unter dem unmittelbaren Eindruck des Geträumten, mit schwerem Athem, als erwachte er wieder bei den Worten „Tag war es, und Octavio stand vor mir", bis der letzte Satz in die Luft verhaucht. Starren Auges bleibt er noch eine Weile stehen, als blicke er ins Unendliche, und erst das plumpe Wort des Illo „Das war ein Zufall" bringt ihn der Wirklichkeit zurück. Wem dies zu wenig „realistisch" erscheint, der vergleiche, was Gordon dem Buttler von dem zwanzigjährigen Jüngling erzählt, jene Stelle, die mit den Worten schließt:

„Doch oft ergriff's ihn plötzlich wundersam
Und der geheimnißvollen Brust entfuhr.
Sinnvoll und leuchtend ein Gedankenstrahl,
Daß wir uns stannend ansahn, nicht recht wissend,
Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen,"

und Buttlers Antwort, in der geradezu von „Anwandlungen des Wahnsinns" die Rede ist. Aber man beachte wohl, daß Wallenstein auch mit dem, was ihm das „Schicksal" bedeutet, nur schaltet und rechnet, so lang es ihm gefällt, anstatt daß er sich von dieser dunklen Macht wie von dem Zufall „blindwaltend, finster herrschend" fortschleppen ließe. Jene Augenblicke, in denen die mystischen Kräfte Gewalt über ihn erlangen, bleiben vereinzelt. Sein Glaube an die Sterne wurzelt tief, die Astrologie ist, wie die kluge Terzky sehr wohl weiß, der wunde Punkt, an den man nur zu rühren braucht, um ihn sicher zum Handeln zu bringen:

„Die Zeichen stehen sieghaft über dir,
Glück winken die Planeten dir herunter
Und rufen: es ist an der Zeit! Hast du
Dein Lebenlang umsonst der Sterne Lauf
Gemessen? — den Quadranten und den Zirkel
Geführt? . . . . . .
Führt alle diese Zurüstung zu Nichts,
Und ist kein Mark in dieser hohlen Kunst,
Daß sie dir selbst Nichts gilt, Nichts über dich
Vermag im Augenblicke der Entscheidung? —,"

Worte, denen sofort Wallensteins entscheidendes „Ruft mir den Wrangel“ folgt. Aber doch dient ihm dieser Glaube (den Schiller erst kurz vor der Vollendung des Werks dem Ganzen einfügte, und der sich dem selbst davon überraschten Dichter doch als eine Nothwendigkeit für den Helden von selbst darbot und längst hatte darbieten sollen) — doch dient ihm dieser Glaube nur dazu, seine Pläne zu befestigen und sein Gewissen einzuwiegen. Warnen läßt er sich durch die Sterne nicht, und auch sein Aberglaube muß endlich unter seinen Ehrgeiz geknechtet werden. Wenn er auch, nachdem er Octavios Verrath erfahren, ausruft: „Die Sterne lügen nicht“ — so ist doch seine Zuversicht auf den Himmel in diesem Augenblick schon gebrochen, und als Seni ihn kurz vor seinem Tode vor den falschen Freunden, vor den Schweden warnt, verwirft er die Warnung halb ingrimmig, halb spottend: „Jetzt brauch' ich keine Sterne mehr dazu“. Sein Aberglaube ist also fast immer bestimmend für ihn, wenn er seinen caesarischen Plänen das Siegel aufdrückt, immer aber ist es nur sein Ehrgeiz. Diesem opfert er den Freund, an dem er mit ganzer Seele hängt, die Tochter, die er zärtlich liebt. Es sind die Menschenopfer, die dem Typhon bluten. Und als Alles schon verloren ist, ja gerade da, ist er keck und zuversichtlich wie nie; er fühlt sich nicht im Mindesten gebrochen. „Die Hoffnung nenn' ich meine Göttin noch“. Den Ehrgeiz als Haupttriebkraft überall durchschimmern zu lassen, zuvörderst aber die Universalität der Wallensteinschen Natur zu erfassen, gewissermaßen den inneren Spielraum für seinen Ehrgeiz abzustecken, das Verschiedenartige durch das gemeinsame Band zusammenzuhalten, das ist die schwierige Aufgabe für den Künstler, deren Gelingen sein höchster Triumph ist.

Die meisten Wallensteine, die man heutzutage sieht, bestätigen das oben citirte Seydelmannsche Wort. Sie declamiren wie echte Heldenväter oder wechseln zwischen dem platten Soccus des Biedermannes und dem hochstelzigen Kothurn des Renommisten ab. Innere Hoheit und Sammlung wird fast immer vermißt. Gleich die erste Scene mit dem Terzky entscheidet für Wallensteins Haltung. Diesem seinem Schwager und dem Illo gegenüber

verliert er seine Ruhe fast keinen Augenblick. Geschlossenheit und Würde und eine äußerliche rasche Fassung geben ihm den Schein der Ueberlegenheit über seine zumeist würdelose und heftige Umgebung, die gleichwohl richtiger calculirt als er selbst. Ein Wallenstein, der schon im Anfang des dritten Theils die Fassung verliert, bringt sich damit schon um seinen Erfolg. Hält sich der Darsteller aber ruhig (es empfiehlt sich ein Zusammenschlagen der Arme über der Brust, ein Zusammenlegen der Hände auf dem Rücken, Gesten, die, da sie das Beweglichste am Menschen fesseln, den Effect der Ruhe leicht hervorbringen), dann bringt schon die erwartende Bewegung der vorgestreckten Hand, ein angedeutetes ängstliches Zusammenziehen der Brauen bei der Frage „Sein doch nicht?" die erforderliche Wirkung der Spannung hervor, die zur athemlosen Erwartung wird, wenn der Darsteller in dieser Geste verharrt, um bei der entscheidenden Antwort des Terzky, die ihn wie ein elektrischer Schlag für einen kurzen Augenblick lähmt, den Arm rasch sinken zu lassen. Auch darf, um eine andere Einzelheit aus hunderten herauszugreifen, der Schauspieler bei der Kunde von Octavios Verrath nicht schon alle Mittel im Ausdruck des innern Zusammenbrechens verschwenden. Es ist nicht zu vergessen, daß die Täuschung dieses Vertrauens noch überboten wird durch den Widerstand, den ihm seine eigenen Truppen entgegensetzen. Mit dem Verrath des Octavio ist sein Glaube an einen Menschen dahin, das ist viel; an das überirdische Walten und den Einfluß der Sterne, das ist mehr; später aber muß er den Glauben an sich selbst verlieren und sich mit entsetzlicher Klarheit überzeugen, daß er seiner Persönlichkeit zu sehr vertraut — das ist für ihn das Aergste.

Auch sein Verhältniß zu Max, das gerade umgekehrt ist, wie dieser es sich denkt, wird selten in das richtige Licht gestellt. Wallenstein beherrscht den Max, aber mehr noch wird er von ihm beherrscht. Wallenstein verehrt in dem jüngeren Freunde das makellose Gefühl, die Reinheit der Seele, die er selbst im Drang des Lebens längst verloren hat, er fürchtet ihn wie sein Gewissen, er scheut sich, ihm den offenen Schritt des Verraths offen einzugestehen, bringt die beschönigenden Worte nur langsam, ruckweise

hervor, und als Max gegangen, ist sein erstes Wort an Terzky und Illo: „Wo ist der Wrangel?“, eine Frage, in der ohne allen Zweifel der Gedanke, die geschlossene Uebereinkunft lasse sich vielleicht noch widerrufen, verborgen liegt. Wie leicht mischen sich in solch' eine Männerfreundschaft sentimentale Töne, die unausstehlich werden könnten und Wallensteins Bild gründlich verfälschen müßten. Auch finde ich wirklich in dem Nachruf, der dem gefallenen Jüngling aus des Friedländers Munde wird, ein paar störende Wendungen. So herrlich die Worte, so menschlichbegreiflich Wallensteins Empfindungen sind, wenn er des Todten gedenkt, der neben ihm stand wie seine Jugend und „um die gemeine Deutlichkeit der Dinge den goldnen Duft der Morgenröthe“ wob — die elegische Betrachtung

„Denn über alles Glück geht doch der Freund,
Der's fühlend erst erschafft, der's theilend mehrt“

widersteht mir in des Friedländers Munde, und die Erwägung, er würde das Schicksal vielleicht nicht herausgefordert haben, wenn er gewußt hätte, „daß es den liebsten Freund ihn würde kosten“, würde unmöglich sein, wenn nicht unmittelbar darauf mit dem Wort „Kann sein, auch nicht“ der alte und echte Wallenstein wieder fest auf seinen Füßen stünde. Die ebenfalls reichlich sentimental gefärbten Werbungen um Maxens Treue im dritten Akt aber rettet die Erwägung, daß Wallenstein mit ihnen etwas erreichen will, die Rührung ihm also ein Mittel zum Zweck wird, und Sonnenthals unvergleichliche „Nüance“, von der im Anhang zum dritten Bande näher die Rede ist: der leichte Stoß mit dem Ellenbogen an Piccolominis Arm bei der Stelle „Max, bleibe bei mir“. Sie wirkte wie der Schlüssel zu den Worten und verwandelte unmännliche und unsoldatische Rührung in kameradschaftliche Cordialität.

Am Schwersten hat der Dichter es übrigens dem Darsteller, auch abgesehen von den bereits citirten Stellen, im letzten Viertel der Schlußtragödie gemacht. Da wird der Held ab und an doch familiärer, als es seinem Ansehen gut ist, da muß er von den Capitalien der „Piccolomini“ und der ersten Acte des „Todes“ zehren, um unser Interesse nicht zu verlieren. Aber in der

schaurig-stimmungsvollen Scene mit der Gräfin, in der sorglosen Sicherheit seiner letzten Worte hat Schiller wieder Alles gethan, um uns auf dem seltenen und seltsamen Mann mit einem Gemisch von Bewunderung und Schrecken verweilen zu lassen. Als seine Sonne gesunken ist, erscheint er uns in der Dunkelheit noch einmal fast gespenstisch groß.

Und welch' eine Fülle tragischen Mitleids begleitet seinen Sturz! Denn welcher Verstrickung fällt er zum Opfer? Er hat gegen den Kaiser rebellirt, er hat sich selber eine Krone aufs Haupt setzen wollen. Aber dieser Kaiser und seine ganze Camarilla — was sind sie uns? Scheingrößen, thönerne Götzen. Wie begreiflich, daß das Genie, das seine Kräfte fühlt, das seinen Einfluß kennt, verächtlich auf den legitimen Popanz blickt und ihn am Liebsten ganz zertrümmerte. Was Ferdinands Namen trug, das hat Wallenstein vollbracht. Ja, hat nicht dieser selbe Kaiser dem gewaltigen Manne mehr als einmal eingestanden, daß nur in seinen Händen das Heil für den Wiener Hof liege? Er hat ihn berufen und fallen lassen, ihn in höchster Noth zum zweiten Mal auf den erhöhten Platz gestellt und ihn zum zweiten Male geopfert, wie es ihm beliebte, leichthin auf den Schild gelehnt, der ihm Sicherheit gab, den Schild der „Legitimität". Hätte nicht diese Creatur nur geerntet, was sie verdiente, wenn sie in „die starken Hände der Natur" gefallen wäre,

> des Riesengeistes, der nur sich gehorcht,
> Nichts von Verträgen weiß, und nur auf seine
> Bedingung, nicht auf ihre, unterhandelt?

Aber es kommt anders. Der zähe Kinderglaube der Völker hütet das goldene Symbol der „ruhig sicher thronenden Macht" ängstlich, es kann sich von der angestammten Gewöhnung nicht losreißen — mit dem Gedanken zu spielen, o ja, das gefiel auch der Menge, aber kaum ist Wallensteins Verrath zur That geworden, da fällt sie von ihm ab, und den Partisanen seiner eignen Soldaten, die ihm ihr Eins und Alles verdanken, ist er ohne Gnade verfallen. Ein bittres, grausames Ende — wenn nicht etwas hinzukäme, uns zu versöhnen. Nicht im offenen Kampf — mit heimlichen Mitteln, in unredlichem Doppelspiel hat er zum

Ziele gelangen wollen, und wider den Verrath, der im Dunklen schleicht, sträuben sich alle Regungen des menschlichen Gefühls. Das spricht Keiner so nachdrücklich aus wie Wallenstein selbst:

„Wer das Vertrau'n vergiftet, o der mordet
Das werdende Geschlecht im Leib der Mutter".

Ja wohl, er hat sich seinen Untergang selbst bereitet. Denn dieses Wort ist sein Todesurtheil. Und da — noch ein Drittes, das man nur nicht zur Hauptsache machen sollte, wie Karl Werder es in seinem geistreichen Buch über „Wallenstein" gethan: verbündet mit dem Kaiser hat dieser Riese über Deutschland seine Truppen, seine Würgengel losgelassen, diese schreckliche Soldateska, die (das weiß er! und der Holkische Jäger prahlt damit!) „sich selbst ernährt", das heißt, die keine Gesetze, keine Verträge, kein Erbarmen, keine Menschlichkeit kennt, die, eine Geißel für Freund und Feind, brennend, plündernd und mordend daherfährt, hinter sich die Zerstörung und das bleiche Elend. Dieses Heer ist Wallensteins Schöpfung. Es wäre Nichts ohne ihn, aber er wäre auch Nichts ohne dies Heer. Ist es nicht, als umglühte ihn ein dämonischer Glanz? Es warnt, es schreckt uns etwas. Dieser Furchtbare muß fort aus den Reihen der Lebendigen. Napoleons des Ersten Bild steigt vor uns auf. Wie groß er immer sei — die ganze Menschheit tritt in die Schranken wider ihn. Und so fällt Wallenstein. Aber da sehen wir ja, daß der Kaiser, der zu seinen Thaten und den Gräueln des Krieges geschwiegen, so lange sie ihm nützten, fortfährt im Gefühl seiner Unantastbarkeit zu thronen und zu scheinen. Alles beugt sich vor ihm — und eine bittre Ironie mischt sich in unser Entsetzen über seines ungetreuen Dieners Fall und wandelt es wieder in Mitleid. Kein schwächliches, sondern ein starkes, ein wahrhaft tragisches Mitleid. Wir beugen uns der Nothwendigkeit, aber wenn wir die Wahl hätten — wir würden doch mit dem Gewaltigen fallen.

Neben der wechselvollen, buntschillernden Gestalt des Helden bewegt sich nun eine Fülle klarer, unzweideutiger, zumeist einseitiger Charaktere, die schauspielerisch ebenso leicht zu treffen sind, wie Wallenstein selbst schwierig.

Rückſichtslos und roh, unfähig ſich zu beherrſchen, eine kraftvolle aber gemeine Natur, nur durch ſeine Tapferkeit und ſeine Treue zum Friedländer geadelt drängt ſich Illo voran. Er iſt der Erſte, der nach der Begrüßung Octavios und der Vorſtellung des Queſtenberg das allgemeine peinliche Stillſchweigen bricht, ſich „mit ausgegrätſchten Beinen“, die Hände auf dem Rücken, vor den Abgeſandten ſtellt und den Wortſtreit plump vom Zaun bricht:

„Es iſt das erſte Mal nicht, Herr Miniſter,
Daß Sie im Lager uns die Ehr' erweiſen“.

In lärmender Weinlaune zerſtört er auf dem Bankett, was er ſelbſt und Terzky zu Gunſten Wallenſteins geſponnen. Geradezu bekennt er der Gräfin, die den Schwager zum Entſchluſſe zu treiben kommt, ins Geſicht:

„An Euch iſt's jetzt. Verſucht's, denn ich bin fertig,
Spricht man von Treue mir und von Gewiſſen“.

Immer barſch und grob, zeigt er ſich in all ſeiner ſchonungsloſen Rohheit, als er den reitenden Boten ankündigt, der die Niederlage der Pappenheimer bei Neuſtadt meldet. Er kennt des Herzogs Liebe zu Max; dennoch kehrt er ohne Rückſicht darauf brutal ſeine Neuigkeit heraus:

„Die Pappenheimer alle, auch der Max,
Der ſie geführt, ſei'n auf dem Platz geblieben“,

und als er Wallenſtein zuſammenzucken ſieht, verräth gleichwohl kein Wort und keine Miene eine Spur von Bedauern über ſeine unbedachte Geſchäftigkeit. Max war ihm der „Wälſche“, den der Feldherr immer vorgezogen; jetzt iſt er todt — „ging's Allen ſo, die's übel mit uns meinen“, ruft er ihm ſchadenfroh nach, und ſeinen Untergang zu feiern, wird er die Stadt erleuchten laſſen und ſich berauſchen, bis er unter den Partiſanen der Schotten zuſammenſinkt.

Im Halbſchatten ſteht der eilige, hinterhältige Terzky neben ihm, ein Botenläufer, ohne Kraft, ohne Selbſtſtändigkeit, der Mann ſeiner bedeutenden Frau, der Diener ſeines allgewaltigen Schwagers, aber von jener gemeinen Klugheit, die weiß, daß die

Welt „nur vom Nutzen regiert wird“, und die die Menschen richtiger schätzt, als das Genie, dem sie dient.

Strahlend von Wein und jovialster Lebenslust schließt sich ihnen der gutmüthige, wetterwendische Leichtsinn, der immer verschuldete Isolani an, ohne Gewissen, ohne Ehr- und Dankgefühl, der bereite Schmeichler und Schleppenträger des Glücks, geduldet, weil man über ihn lacht. Selbst Wallenstein nimmt seinen Verrath nicht schwer und ernst:

„Ich zog ihn gestern erst aus seinem Elend,
Fahr' hin! Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet.
. . . . . .
Und thut er unrecht, daß er von mir geht?
Er folgt dem Gott, dem er sein Lebenlang
Am Spieltisch hat gedient. Mit meinem Glücke
Schloß er den Bund und bricht ihn, nicht mit mir.
. . . . . .
Ja, der verdient, betrogen sich zu sehn,
Der Herz gesucht bei den Gedankenlosen!
Mit schnell verlöschten Zügen schreiben sich
Des Lebens Bilder auf die glatte Stirne,
Nichts fällt in eines Busens stillen Grund,
Ein muntrer Sinn bewegt die leichten Säfte,
Doch keine Seele wärmt das Eingeweide“.

Wenn Terzky darauf erwidert:

„Doch möcht' ich mich den glatten Stirnen lieber
Als jenen tiefgefurchten anvertrau'n“,

so denkt er an den Octavio. Aber noch eine zweite tiefgefurchte Stirne brütet in des Feldherrn Nähe seinen Untergang: Buttler, dessen Zeichnung vortrefflich sein könnte, entspräche das Ende dem bedeutenden Anfang. Rauh, hart, ganz ein Kriegsmann, ganz ein Kind des Heeres, in dem er von der Pike auf gedient hat, in der Erscheinung etwas wie ein verwitterter Fels, kurz und schwerfällig in der Bewegung — so führt Schiller ihn uns mit einigen Meisterstrichen in den ersten Scenen der „Piccolomini“ vor die Augen. Wortkarg, verschlossen, hält er sich im Hintergrunde und nimmt an dem immer erbitterter werdenden Zank keinen Antheil. Er muß einen Anlauf nehmen, wenn er reden

will, thut er es aber, dann verschießt er auch mit einem gewissen ungebildeten Volksrednerpathos, unparlamentarisch, sein Pulver gleich auf einmal. Der überlegene Questenberg läßt sich gar nicht weiter mit ihm ein, nachdem er ihn mit der gelassenen Frage „Was ist der langen Rede kurzer Sinn" aus dem Concept und in Harnisch gebracht hat. Auf das Beste stimmt seine Haltung während des Gastmahls zu diesem Bilde: er liebt die Bachusfeste nicht und fühlt sich ungemüthlich in der glänzenden, ihm an Rang und Herkunft überlegenen Gesellschaft. Durch die Ablehnung des Grafentitels an seiner empfindlichsten Stelle getroffen, nährt er (und aus keinem andern Grunde) gegen das Haus Oesterreich einen zähen, grimmigen Haß, der, nach der Einsicht in den wahren Sachverhalt und den kleinlichen Verrath, den Wallenstein an ihm geübt, sofort sein Ziel wechselt und sich nun ebenso hartnäckig, ja noch schonungsloser gegen seinen neuen Feind kehrt. Alle Gefühle des einsamen, freudlosen Mannes haben sich um diese eine Wunde zusammengeballt, und er selbst giebt der Art seines Hasses den zutreffendsten Ausdruck mit den Worten:

„Doch einen Stachel gab Natur dem Wurm,
Den Willkür übermüthig spielend tritt".

Während der Unterredung mit Octavio ist sein Entschluß auch schon gefaßt: er hat den Vortheil, mit der Vernichtung seines Gegners zugleich der deutschen Sache und dem kaiserlichen Hof einen Dienst leisten zu können, und er ergreift den Achtsbefehl begierig, um seiner Rache Genüge zu thun. Bis der tödtliche Streich fällt, gilt es indessen noch sich zu beherrschen und zu verbergen. Da er aber zum Komödianten verdorben ist, wählt er die Maske, die für ihn keine ist: er schweigt. Er läßt Wallenstein sich in schmerzlichster Erschütterung über Octavios Verrath auf seine „treue Schulter" stützen — und schweigt. Wer kann ihm vorwerfen, daß er falsch spielt? Schon dieser Zwang mag ihm schwer genug werden, denn, als reizte ihn der böse Geist, kommt er wiederholt als Künder schlimmer Mär. Er meldet den Verlust Prags, er des Herzogs, Kinskys, Terzkys und Illos Aechtung, und er ist es, der die fast schon gewonnenen Küraſſiere durch die Nachricht von dem Abreißen der kaiserlichen Adler von

dem Friedländer weg und zu ihrer Pflicht zurücktreibt. „Seinen bösen Dämon“ nennt ihn der Mann, den er verräth.

Bis dahin stimmt jeder Zug zum andern, und auch der sprachliche Ausdruck deckt sich in der poetisch gesteigerten und entfalteten Form Schillers mit geringfügigen Ausnahmen vortrefflich mit dem Charakterbilde. Mit dem vierten Acte aber tritt in die veränderte Scenerie auch ein veränderter Buttler. Jetzt bewegt sich der rauhe, ungebildete Mann plötzlich in dem Vorstellungskreis der Antike, spricht von der Schicksalsgöttin, von dem Verhängniß, das ihn treibt, und dem „heil'gen Herd der Laren“. Jetzt will er seinen ehrlichen Haß mit einem Wort beseitigen und gaukelt sich ein Motiv gerechter Rache an dem Feldherrn vor, der „mit frevelhafter Hand“ den Krieg „in des Kaisers Länder“ getragen. Jetzt redet er gar, der Sohn der Schlacht, der von der Waffe lebt, wie ein friedliebender Bürger von dem Gewaltigen, der unschädlich gemacht werden müsse, um nicht „des Krieges Flamme, die unauslöschliche, aufs Neu' entzünden“ zu können! Das sind Alles nur Worte und Widersprüche, die uns erst der letzte Act wieder vergessen läßt: in ihm findet sich der alte Buttler wieder, zäh, unerbittlich, fürchterlich, und doch kaltblütig und unerschrocken, kein Wortheld und kein Lügner. Daß er sich berühmt, „eine gute That gethan und das Reich von einem furchtbaren Feinde befreit“ zu haben, steht damit nicht in Zwiespalt; denn dem ist wirklich so. Der Unterschied von dem Buttler des vierten Aktes ist nur der, daß jener sich diese Reichsfeindschaft des Fürsten selber als Motiv vorspiegelte, während dieser, der echte Buttler, mit ihr nur kurz und bündig eine Thatsache bezeichnet. Es entspricht darum auch seiner Wahrhaftigkeit, seiner Rache und seinem Ehrgeiz, wenn er sich stehenden Fußes nach Wien begiebt, um sich an dem kaiserlichen Thron den Beifall zu holen,

„Den der geschwinde, pünktliche Gehorsam
Von dem gerechten Richter fordern darf“.

Ganz im Gegensatz zu dieser von einer einzigen Motivquelle geleiteten, auf ein einziges Ziel gerichteten Gestalt tritt Octavio Piccolomini durch die Vielseitigkeit seines Wesens in die Reihe der „schillernden (changeant) Charaktere“, wie sie ein Kritiker

zur Zeit des Dichters bezeichnete, und damit in die nächste Verwandtschaft mit dem Helden. Darum ist dieser auch durch ihn künstlerisch um so leichter zu verstehen, und er gewährt einen Schlüssel für das, was Schillern damals als Ziel und Ideal der Charakteristik vorschwebte. Die Einseitigkeit des Handelns verwarf er wie den breiten al fresco-Stil als zu bequem, unkünstlerisch und unwahr — er wollte der Vielgestaltigkeit des Daseins gerecht werden und entwickelte das Innerste der Seele nach allen, auch den sich scheinbar widersprechenden Richtungen: wofür denn Octavio ein beredtes Beispiel ist. Darum machte die Figur aber den Zeitgenossen auch so viel Kopfzerbrechens. Der Eine pries es über die Maßen, daß die väterliche Liebe Octavios Thun mildere, der Andere glaubte, daß der alte Piccolomini durch den Contrast mit dem jüngeren in ein zu widerwärtiges Licht gestellt sei, ein Dritter sah in Octavio in erster Linie immer den Schurken, ein Vierter das staatserhaltende Element, den echten und rechten Vertreter der schönen Worte:

„Mein Sohn, laß uns die alten Ordnungen
Gering nicht achten! unschätzbare, theure
Gewichte sinds, die der bedrängte Mensch
An seiner Dränger raschen Willen band."

Gewiß ist, daß er Alles zusammen ist: ein treuer und überzeugter Diener des Kaisers und der perfideste Verräther des ihm blind vertrauenden Freundes, ein zärtlicher Vater, der zugleich das schönste Glück seines Sohnes vernichtet, ein glatter Diplomat von laxer Weltmoral und ein gestählter Krieger — aber eins widerspricht dem andern nicht, und ein Fehler in der Ausführung ist es allein, daß zu Zeiten einer oder der andere Zug zu einseitig und ohne die nöthige Dämpfung und Beeinflussung durch die übrigen erscheint. Aesthetisch bedenklich wäre es nun freilich, derartige schillernde Charaktere in dem Drama zu häufen — sie würden Gefühl und Urtheil verwirren, uns unruhig machen und das Verlangen nach den einseitigen, ästhetisch kräftigeren Naturen wecken. Die Vielseitigkeit, die in dem Helden ein bedeutendes Problem darstellt, das durch die Kunst des Dichters im Treffen des Genialischen, Hoheitsvollen und Mächtigen weder der Größe

noch des festen Zusammenschlusses entbehrt, erscheint in der Gestalt des zweiten Planes bei der geringeren Bedeutung der Persönlichkeit des Octavio schon ohne ästhetische Bestimmtheit und Kraft, und eine dritte oder vierte würden wir uns wahrscheinlich verbitten.

Schauspielern, deren Stärke weniger in der großen Anlage und Durchführung eines Charakters, als in der Ergrüblung und Ausarbeitung geistreicher Détails liegt, die mehr an den Verstand als das Gefühl des Zuschauers appelliren, stellt der Octavio die willkommenste Aufgabe, und wie heutzutage beispielsweise Possart ein ausgezeichneter Darsteller der Rolle ist, so war es vor etwa neunzig Jahren leicht begreiflicher Weise Iffland, dessen Leistung den Berichterstatter der „Jahrbücher der preußischen Monarchie“ (Berlin 1799) zu den begeistertsten Lobreden entflammte. Vor Allem rühmt er sein Spiel während des Banketts. „Er war emsig bemüht zu sprechen und sah doch Alles; wie längst entschlossen und sorglos ging er mit raschen festen Schritten hin, um die Eidesformel zu unterschreiben, und durchforschte sie doch mit den Augen; wie Buttler, Terzky und Illo vertraut reden, schreitet er nicht schleichend, sondern fest vorbei, um sich einen Becher Wein zu holen; er hört, und Niemand von der Gesellschaft kann es bemerken, daß er horcht.“

Es ist Schade, daß uns dieser feine kritische Beobachter nicht auch über einen Zug der Unterredung Octavios mit Buttler in Ifflands Spiel aufgeklärt hat. Bekanntlich fehlt es nicht an Stimmen, die glauben, Wallensteins Tod habe nicht mit in Octavios Plan gelegen — ihn zu stürzen und in die Macht des Kaisers zu bringen, sei seine einzige Absicht gewesen. Ich glaube das nun und nimmer. Denn in jenem Gespräch läßt er Buttlers wilden Ausbruch „O er soll nicht leben“ vollständig unbeantwortet und unerörtert — er stimmt nicht bei und wehrt nicht ab, sondern er bringt das Gespräch plötzlich auf ein anderes Thema „Folgt mir nach Frauenberg!“ Das aber ist doch klar genug. Wollte er anders als Buttler, so mußte er reden. Das aber unterläßt er, und zwar warum? weil jener nur ausspricht, was er selbst heimlich gedacht, gehofft und geplant. Es ist ein Meister-

zug der Dichtung. Darum braucht Octavios Rührung am Schluß der Tragödie doch keine Heuchelei zu sein. Nicht dem Wallenstein — seinem dahingeschiedenen Sohne gilt sein Schmerz, und dieses Leid hat ihn weich gemacht und gebrochen. Seinen Antheil am Morde versucht er freilich umsonst von sich zu wälzen. Würde er jener Scene besser gedenken, so müßte er verstummen.

Ist es nicht bezeichnend, daß die Figur, die der heutigen Kritik so viele Sorgen bereitet, von jener Zeit mit offenen Armen empfangen und an's Herz gedrückt wurde? Selbst dem bösesten Recensenten erschien Max, diese „seelenvolle Rolle", als „ein Meisterwerk der dramatischen Kunst, alle seine Gefühle zart und richtig ausgedrückt"; die heißesten Thränen flossen seinem Geschick, und leicht wurde es dieser überströmenden Empfindung, das naheliegende Bedenken zu entkräften, wie sich ein solcher Charakter im kriegerischen Gewühl des Lagers bilden könne. Und geht es uns nicht auch jetzt noch immer so? Trägt uns nicht der hinreißende Schwung seines feurigen jugendlichen Gefühls immer noch über jedes Bedenken hinweg, und muthet uns die Nennung des ersten Veilchens, für das er den blut'gen Lorbeer des Krieges mit Freuden opfern würde, nicht so wohlthätig inmitten der pulvergesättigten Luft an, als empfänden wir die Erquickung seines süßen Duftes? Giebt es schönere Worte als jene selige Ahnung des Friedens:

„O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
In's Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit" —

und ist irgend etwas daran unfrisch und unsoldatisch? Ist es nicht ganz begreiflich, daß dem Jüngling, dem die Liebe ins Herz gelacht, auch diese Hoffnungen, diese Wünsche und Gedanken kommen? Darin liegt nicht das mindeste Bedenken, und mag seine schöne Deutung des astrologischen Treibens allzu viel ästhetische Bildung athmen — was bedeutet diese kleine, dichterisch so schöne Abschweifung in dem ganzen idealistischen und doch so gesunden Bilde des Max in den „Piccolomini"?

Und doch hatte Schiller nicht Unrecht, als er für die Liebesscenen fürchtete, weil sich die Liebe hier „nicht sowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre

Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zweck ist, entgegengesetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet." Er hielt sie in dieser Eigenschaft nicht für theatralisch, „wenigstens nicht in demjenigen Sinne, der bei unsern Darstellungsmitteln und bei unserm Publikum sich ausführen läßt." Dieses Bedenken wurde nun zwar sofort und wird noch heute durch die Aufführung beseitigt; aber es blieb das andere bestehen, daß das Anfangs so meisterlich getroffene Colorit der Liebesscenen im „Tod" mehr und mehr verschwimmt, und daß das zarte Verhältniß in jenen breitausgeführten Scenen, die mit Maxens Wort „Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben", endigen, so schwungvoll und beredt sie sind, doch mit dem Erörtern des Pflichtbegriffs den Reiz des Individuellen einbüßt. Dieser, theatralisch mit solchem Aplomb ausgestattete Auftritt ist die gefährlichste Klippe für Max wie für Thekla. Es scheint, als hätte das Sittengesetz hier wieder einmal in seiner künstlerischen Unbrauchbarkeit erwiesen werden sollen. So lange Max nur liebt, ist Alles an ihm Feuer und Frische; als er aber anfängt die Gründe abzuwägen, die für und gegen seinen Abfall vom Friedländer sprechen, als er sein Geschick auf den Ausspruch des „Engels" setzt, als welcher ihm Thekla erscheint, da wird er schablonenhaft und unwahr. Und ganz ähnlich ergeht es seiner Geliebten. Wie entzückend beginnt Thekla in den „Piccolomini"! Wie unbewußt, wie naiv wirkt sie! Die „Stärke", die Unversehrtheit ihrer Natur eint sich hier mit einer von ihrer Liebe geleiteten Klugheit, die durchaus individuell erscheint. Als aber diese Stärke, die ihr im Uebrigen getreu bleibt und ihre lautlose Ergebung in den Schicksalswillen möglich macht, sie soweit führt, den Geliebten von sich und in das sichere Verderben zu treiben, da leidet der Zauber ihrer Persönlichkeit schweren Schaden. Erst als ihr Ende naht, gewinnt sie wieder unsere ganze Sympathie. Künstlerisch stehen sowohl die letzten Scenen der Thekla wie der Bericht des schwedischen Hauptmanns von dem Untergang der Pappenheimer auf einer höchsten Höhe. Das große gigantische Schicksal giebt auch Schillers Genius wieder frei. Die Erzählung, ein vielbewundertes Meisterstück, das natürlich nicht

pomphaft recitirt werden darf, ſondern einfach, knapp, durch die Rückſicht auf die Prinzeſſin leiſe elegiſch gefärbt geſprochen werden muß, breitet über die Leiche des gefallenen reinen Jünglings ein mildverklärendes Abendroth.

„Heut' früh beſtatteten wir ihn. Ihn trugen
Zwölf Jünglinge der edelſten Geſchlechter,
Das ganze Heer begleitet die Bahre.
Ein Lorbeer ſchmückte ſeinen Sarg, drauf legte
Der Rheingraf ſelbſt den eignen Siegerdegen.
Auch Thränen fehlten ſeinem Schickſal nicht,
Denn Viele ſind bei uns, die ſeine Großmuth
Und ſeiner Sitten Freundlichkeit erfahren,
Und Alle rührte ſein Geſchick . . .“

Mit machtvoll ergreifendem Pathos führt Thekla die Klage aus: „Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde!“

Wie manche Bedenken uns aber auch kommen mögen — Schiller wußte doch, was er that, als er durch das düſtere Stück dieſen lichten Streifen zog, und Dr. Eugen Kühnemann, der uns auch mit einer trefflichen Herder-Biographie beſchenkt, hat in ſeiner verheißungsvollen Erſtlingsarbeit „Die Kantiſchen Studien Schillers und die Compoſition des Wallenſtein“ fein und ſcharf nachgewieſen, warum die Liebeshandlung, ſo oft nur als überflüſſige Epiſode betrachtet, für den großen Dichter gerade die „poetiſch-wichtigſte“ Partie des Dramas war. Der Friedländer iſt ein realiſtiſcher Charakter im Sinne der in dem Aufſatz „Ueber naive und ſentimentaliſche Dichtung“ gegebenen Definition; im Theoretiſchen und Praktiſchen läßt er ſich durch die Nothwendigkeit der Natur beſtimmen, „aus dem einzelnen Fall ſchöpft er die Regel ſeines Urtheils, aus ſeiner inneren Empfindung die Regel ſeines Thuns, die Idee der Sittlichkeit ſpielt in ſeinem Leben keine Rolle.“ Nun aber tritt neben das realiſtiſche das idealiſtiſche Moment: Max und Thekla, in der Anlage die Vertreter einer reinen, von Zwecken nicht beeinflußten Menſchlichkeit, und in der idealen Spiegelung des Nebendramas erhält nun jeder Theil des Ganzen erſt ſeine moraliſche Schätzung. Die Liebenden ſind darum aber nichts weniger als ſtarre Verkörperungen des kategoriſchen Imperativs; und daß der idealiſtiſche Charakter über

dem Ideal den begrenzten Fall der Anwendung leicht übersieht („Naive und sentimentale Dichtung"), beweist auch Max, wenn er, um sich selbst zu vernichten, auch sein Regiment in einen nutzlosen Tod jagt, oder Thekla, wenn sie die sterbende Mutter verläßt, um die Gruft des Geliebten aufzusuchen. Aber ist es nicht Wallensteins Thun, dem die klare Stetigkeit ihrer Empfindung zum Opfer fällt wie ihr Leben? Noch im Verlöschen aber übergießt der schöne Liebesstern die dunkle, unruhvolle Welt mit seinem Glanz und zeigt uns den ganzen Unsegen, den der Ehrgeiz des Gewaltigen in engeren und weiteren Kreisen stiftet. Er, dieser Wallenstein, der dem jungen Max, wie „der feste Stern des Pols", wie die „Lebensregel" vorgeschienen, er ist der unruhigste Aller und der böse Engel seiner Getreuen, und jenen, den Jüngling, den Freund, der im Gegentheil ihm „der feste Stern des Pols" hätte sein sollen, reißt er aus seiner Bahn und in sein Verderben. Die Tochter schreckt er aus ihrem klösterlichen Frieden und opfert sie seinen ehrgeizigen Entwürfen, die Gattin vergrämt sich an seiner Seite und verseufzt ihre Tage. Selbst wenn der häusliche Sinn sich in ihm regen will, keimt keine Freude um ihn auf. Nur eine versteht ihn und folgt ihm ganz: die rücksichtslose, kluge und herrschsüchtige Terzky. Sieht man sie neben der Herzogin, dann begreift man kaum, daß diese verschieden gearteten Frauen Schwestern sind, und man versteht es nicht, warum Schiller den Wallenstein anstatt zu der Gräfin Schwager nicht vielmehr zu ihrem Bruder gemacht hat — denn diese Beiden sind wahrhafte Geschwister. Die Herzogin Friedland hat keinen Theil an ihres Gatten Plänen, und er hat ihr keinen gewähren wollen; ihre weiche, leidende Seele ist unter dem ewigen Kanonendonner schreckhaft und verschüchtert worden, ihr argloses, einfaches Gemüth kennt keine diplomatischen Winkelzüge, keine politischen Rücksichten, und der Liebe ihrer Tochter zu Max Piccolomini giebt sie sofort aus vollem Herzen ihren Segen. Ihr beständiges Leid läßt ihren Gatten noch gewaltthätiger und gleichsam als ihren Unterdrücker erscheinen — aber gleichem Loose wäre jede Frau an seiner Seite verfallen gewesen. Der naheverwandten Natur, die ihn begreift, würde er die stete Einmischung in seine Pläne auf die Länge

ebenso wenig verstattet haben, und von der Gräfin läßt er sich nur lenken, weil sie es versteht, immer zu rechter Zeit zu kommen, sich im Uebrigen klug zurückzuhalten, und weil er vor Allem nicht an sie gekettet ist. Behandelt er sie nicht ohnehin schon schnöde genug, als sie nach der Unterredung mit dem Schweden kommt, um ihren Glückwunsch abzustatten? Ihr seinen Plänen so dienlicher Einfluß ist ihm im Grunde auch unbequem, und wäre die Terzky Wallensteins Weib — sie würden sich bald noch fremder werden als Macbeth und die Lady. So aber begreift sich das Verhältniß Beider, und es würde sich, wie wiederholt sein mag, noch besser verstehen, wenn die Gräfin Wallensteins Schwester wäre. Aber dagegen hilft Nichts; das Personenverzeichniß nennt sie bündig „der Herzogin Schwester", wie sie es in der Geschichte ja auch war: Maximiliane (Schiller nennt sie Therese) Gräfin Harrach.

Die Stellung Macbeths zu der Lady hat Schiller bei dem Verhältniß Wallensteins zur Terzky fühlbar vorgeschwebt, aber dies bekommt doch so ganz anders geartete, durchaus persönliche Züge, daß es eine Schöpfung für sich ist, und schon der Staatsstreich, den zu vollführen die Gräfin den Herzog anstachelt, entfernt den Ton der Beiden weit von der leidenschaftlichen Erschütterung, in die der Mordanschlag wider das Leben des gnadenreichen Duncan dort die Gemüther versetzt. Im Reich der Gedanken, der scharfen Logik bewegen sich ihre Kämpfe, und nur leise, wenn das Unheil seine Schatten breitet, regt sich gegen das Ende der Tragödie auch in der strengen Seele der Gräfin die Saite des Gefühls. Zudem durchlebt sie doch immer nur in einiger Entfernung von dem Friedländer, was Lady Macbeth als ihr eigenes Geschick zu tragen hat, und schon daraus entspringt die größere geistige Helligkeit, der weitere Horizont ihrer Beziehungen. Sie ist eine Verwandte jener machtvollen Frauen, in deren Zeichnung Schiller so ungleich sichrer und größer als in der Verkörperung zarter, liebender Naturen ist, nicht so königlich wie Isabella, nicht so wuchtig wie Marfa, aber auch nicht so häßlich wie Elisabeth, und die klügste ihrer aller. Was die Thatkraft und die Ungeduld der Männer nicht vermag, das erreicht

sie, listig schürend, mit der siegreichen Gewalt der Weiberzunge. Einmal zum Höchsten entschlossen jauchzt sie der Hoffnung, den „Bruder" gekrönt zu sehen, voreilig entgegen, mit hoher Schwungkraft, der Frauennatur entsprechend und ohne alle Scrupel. Will sie einmal, dann will sie auch ganz, und jedes Zaudern scheint ihr unwürdig und unmännlich. Und auch darin gleicht sie der Lady, daß die erregbare Natur des Weibes sich, als alle stolzen Pläne zusammenbrechen, auch in ihr nicht verleugnen kann, daß sie bloßen Stimmungen, die sie selbst nicht zu deuten vermag, widerstandlos unterworfen ist, und daß schreckensvolle Träume ihr Ruhe und Fassung rauben. Eindringlich, flehentlich beschwört sie den Schwager, sie aus Eger fortzuführen,

„Denn schwer ist mir das Herz in diesen Mauern,
Und wie ein Todtenkeller haucht mich's an;
Ich kann nicht sagen, wie der Ort mich widert,"

und als all ihre bösen Ahnungen über den stolzen, sicheren Mann nichts vermögen, als selbst der Traum der rothen Decke ihn nicht bewegt, da sinkt sie ihm weinend an die Brust. Aber selbst in diesen Augenblicken, die das Geschlecht in ihrer starken Natur so fein und schön verrathen, sinkt sie von ihrer Höhe nicht herab. Denn immer führt sie bei sich, was sie „tröstet". Als sie alle Schreckenskunden mit einem Schlage vernimmt, steht sie zwar eine Minute lautlos, erstarrt, aber bei Octavios Nahen rafft sie sich sofort, ohne Worte und Klagen auf, und schlingt das Gift. Noch ihr Ende enthüllt uns, wie nahe sie sich mit dem Geschick des Friedlandschen Hauses verbunden wußte:

„Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand
Nach einer Königskrone zu erheben —"

Wir! „Es ist erstaunlich", äußerte Schiller in dem oben bereits citirten Briefe, „wieviel Realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen." Die Charakterzeichnung der Gräfin ist eine der reifsten und vollendetsten Früchte dieses Realismus.

Am Realistischesten ist die Charakteristik der unteren Schichten, obenan der Meisterwurf des Kapuziners. Dieser Hetz-Caplan wird auf der Bühne oft zu ernst genommen, wohl nur darum, weil der Komiker, der ihn auf den meisten Theatern zu vertreten

hat, die „classische“ Partie vor den Ausschreitungen, die sein Fach ihm gestattet, bewahren möchte. Und doch kann der Kapuziner drastische Accente nicht nur vertragen — er verlangt sie sogar. Zwar meint es dieser Mensch mit seinem Sermon in gewissem Sinne aufrichtig, aber er vollzieht doch mehr eine ihm durch die Religion und seinen Orden auferlegte Pflicht, als daß er aus persönlicher Entrüstung sich gegen das Heer und seinen Führer wendete. Die ganze Art und Weise, in der er seinem Zorne Luft macht, persiflirt seine Absichten und macht die Predigt fast zur Harlekinade. Er belustigt sich selbst mit seinen Wortwitzen und belustigt, wie er deutlich wahrnehmen kann, auch seine Zuhörer. Die Erfahrung ist ihm nicht neu — trotzdem absolvirt er mit demselben Behagen sein Pensum immer aufs Neue. Er gefällt sich in seiner Stellung. Wie seiner Zeit der bayrische Dorfschullehrer Bacherl, der den Freiherrn von Münch-Bellinghausen beschuldigte, mit seinem „Fechter von Ravenna“ an den „Cheruskern in Rom“ Plagiat geübt zu haben, mit dem größten Ernst von Stadt zu Stadt zog und sein albernes Drama vortrug, trotzdem er überall ausgejohlt wurde, so macht es der Kapuziner auch, und wie jener Bacherl wahrt er geschickt die Grenze zwischen Würde und Schelmerei. Wenn man sich aus der Rede des Kapuziners, aus seinen Angriffen und den Schnurrpfeifereien seines Witzes ein Bild des Mannes entwerfen wollte, so würde man einen runden, feisten Pfaffen vor sich sehen, halb Zelot, aber doch nicht so sehr, daß er nicht mit sich reden ließe, halb Komödiant, ein Buffo, den Freuden der Tafel und des Kellers, wo sie sich ihm bieten, nicht abgeneigt.

Das machtvolle Drama bietet dem Regisseur eigentlich nur im „Lager“ eine schwierige, allerdings ungemein schwierige und ohne einen Bruch kaum zu lösende Aufgabe. Wir sehen ein Bild durch eine volle Stunde vor unsren Augen fixirt — nichts andres, denn ein Drama ist das „Lager“ ja nicht — und dieses Bild bewegt sich unablässig; ja noch mehr: was auf der Leinwand schweigen würde, hat hier zu tönen; nicht nur *sehen* wollen wir das Gewühl des Lagers, wir wollen es auch *hören*. Aber von diesem bewegten, klingenden Hintergrund sollen sich doch auch

wieder die Worte des Einzelnen deutlich abheben: aus diesem Dilemma finden nur Wenige einen glatten Ausweg. Entweder wird es dem Bilde an Leben fehlen, oder der Dialog wird im Lärmen verhallen. Die Schwierigkeit noch dadurch zu erhöhen, daß man die ganze Dichtung, also auch das Lager, im Schnee spielen läßt, weil Wallenstein zur Winterzeit ermordet wurde (am 18. Februar 1634) — dazu liegt natürlich gar kein Grund vor. Zwar hat Schiller auf eine winterliche Scenerie allerdings Bedacht genommen. Er läßt die Scharfschützen „um ein Feuer sitzen" und den Constabler fragen, ob „wir uns lang' noch die Hände wärmen werden", aber mit diesen und einigen andren discreten Andeutungen begnügt er sich. Genug, daß wir wissen, daß die Truppen im Winterquartier liegen. Aber giebt es denn nicht auch schneefreie Tage im Februar? Müßte nicht ein verschneites Terrain der Regie und den Schauspielern einen unausstehlichen Zwang auferlegen? Des Schüttelns und Händereibens, des Abklopfens der Flocken würde, wenn sie consequent verfahren sollten, kein Ende und für die Lagernden auf dem Boden kein Platz sein. Ach nein! die Zufälligkeiten der Witterung existiren für das Theater nur, sofern sie einen wirklichen Einfluß auf Stimmung und Handlung erlangen: der Sturm im „Lear", die Ostersonne im „Faust", die Johannisnacht im „Sommernachtstraum", die eisige Kälte in Hauptmanns „Hannele". Sonst sind die Jahreszeiten auf der Bühne wohl für unser Auge, aber kaum für unser Gefühl vorhanden, und für dessen winzige Mitwirkung genügt der Anblick erstorbener Bäume und einiger warmer Colletter vollkommen. Auch kann man uns ja in den beiden Theilen der eigentlichen Tragödie durch brennende Kamine und (wenn man will) den Anblick verschneiter Dächer in Eger schadlos halten.

Minder schwierig, aber dankbarer als die des Lagers ist die Inscenirung der „Piccolomini", leicht lösbar die des „Todes". Streichungen sind im letzten Theil, wenn man die Genußfähigkeit des Publikums in Anschlag bringt, nicht gut zu vermeiden. Ganz recht wird es in diesem Punkte der Regisseur Niemandem machen. Jeder hat einige Lieblingsstellen, die er ungern vermißt und für

die er andere, unversehrte, mit Freuden opfern würde. Unter allen Umständen empfiehlt es sich aber, die oft zerstörten, glänzenden und in ihrer Art unvergleichlichen Reden der Terzky, durch die sie den Schwager zum endlichen Abfall vom Kaiser bewegt, möglichst zu schonen und vor Allem das diese entschlossene, unbeugsame Frau so lichtvoll kennzeichnende Wort: „Es giebt kein Unrecht als den Widerspruch" stehen zu lassen, dafür aber die Gordonscenen, die am Wenigsten erquicklichen des Stückes, einzuschränken (natürlich ohne die bedeutsame Erzählung des guten Alten von der Zeit in Burgau zu opfern), und die Scenen der Mörder, wenn ihre grausig-humoristische Wirkung nicht in außergewöhnlich guter Weise zu erreichen ist, lieber ganz fallen zu lassen. In jener von Schiller mit wahrhaft schwelgerischer Hingabe behandelten Unterredung ist jeder Strich zugleich ein logischer Sprung — die Dialoge zwischen Buttler und Gordon entwickeln sich jedoch fast gar nicht, und die Scene der Hauptleute Deveroux und Macdonald, ein Bastard der Shakespeareschen Mörderscenen, ist für die Handlung entbehrlich.

Ein Meisterstück hatten die Meininger, begreiflich genug, aus dem Gastmahl der Officiere und, werthvoller noch für das Ganze, aus dem dritten Act des „Todes", aus der Einholung des Max durch die Pappenheimschen Küraſſiere gemacht. Mitten in einem düster-prächtigen Gemach steht der Gewaltige, jetzt schon ein „entlaubter Stamm", vom Heer und dem Kaiser verlassen, dem ungewissen Glück preisgegeben, um ihn Frau, Tochter und Schwägerin und der jugendliche Freund, der sich mit blutendem Herzen von ihm losgerissen. Da drängt vom Hintergrunde her über eine schmale Treppe durch eine schmale Thür der erste Trupp der Soldaten, vom Kopf bis zu den Füßen in schwarzem Eisen, wild, zügellos, drohend. Aber sie erschrecken doch und halten unwillkürlich den Schritt an, als sie den großen Feldherrn mit dem gebietenden Auge gewahren, das „ihre Sonne war in dunkler Schlacht!" Doch nachdrängt ein zweiter Haufe und schiebt den ersten vor, ein dritter kommt, ein vierter, immer tobender, fesselloser, und immer näher rückt der schwarze Schwall, wie ein Element, wie die Meeresfluth, ohne Ordnung und Zucht, und

immer bedrohlicher wird Wallenstein von ihnen eingeengt. Endlich ist der ganze Bühnenraum von den Schaaren erfüllt, und ganz vorn an der Rampe, auf einem schmalen Fleck steht der Friedländer wie auf einem Stückchen Inselland inmitten der Hochfluth allein. Der ganze Geist der Zeit und des Gedichts verkörperte sich in diesem großen Bilde, und der Eindruck war übergewaltig.

Das ehrte den Regisseur, das kennzeichnet aber auch die dramatische Größe des Stücks; die Sinne gehen im „Wallenstein" fast leer aus, und selbst das Einzige, was die Augen blenden könnte, das Bankett, was bietet es an decorativem Gepränge gegen eine der farbenglühenden Landschaften des „Wintermärchens", wie es die Meininger darstellten, gegen ihre Forumscenen im „Caesar"? Weite Hallen, düstere Gemächer, kriegerische und politische Reden, Trommeln und Gewehrschüsse. Siegt solch ein Werk über die heutige schaulustige und schauverwöhnte Menge, dann wiegt ein solcher Erfolg den zweiten Theil des „Faust" auf dem Theater mit seinen Opernreizen hundertfach auf. Und es hat diesen Sieg errungen und erringt ihn täglich neu. Jede Sorgfalt lohnt es überschwenglich, und auch den zerstreuten und widerwilligen Sinn schließt es in den Bann seiner Größe, seines gewaltigen Könnens, seines verehrungswürdigen Wollens. Nie ist im Drama das Starre mehr belebt, das Trockene und Kalte schöpferischer in Farbe und Wärme gewandelt. Das Größte daran scheint mir aber nur der Dramatiker ganz würdigen zu können: das ist die Zurüstung und Bezwingung des Stoffes, das ist die Form, die wohlgestalte Form des Werkes. Denn man versetze sich im Geist vor das ungeheure geschichtliche und psychologische Material des Gedichts und versuche zu denken, es sei noch ungeschaffen. Eine Mauer thürmt sich vor uns auf. Was mußten wir Alles wissen! Die Entstehung, die Entwicklung des Krieges, die immer wechselnden politischen Combinationen, die Gesinnung des Kaisers und der Seinen, das Verhalten der Schweden. Wie oft mußte die Scene von Ort zu Ort springen, um unsren Sinnen das Alles lebendig, greifbar nahe zu bringen. Und welch einen Zeitraum mußte das Drama durchlaufen! Und was geschieht? In wenigen

Tagen spielt sich die weitschichtige Handlung fast auf ein und demselben Fleck Erde vor uns ab, als wäre es so selbstverständlich, das Wesentliche tritt klar heraus, das Unwesentliche ist hinter die Scene verlegt, in ein gemeinsames Bette sind die zahllosen Bäche geleitet, zu einem ruhig rauschenden Strom vereinigt. Und diese tiefsinnigen Parallelen der Composition! Im lichterhellen Saale tafeln die berauschten Generale; im Morgendämmer erfährt Max von dem Vater, was der Herzog gesponnen, der Cornet meldet Sesinas Ergreifung, einen Zweifel kann es billiger Weise nicht mehr geben, Wallenstein ist überführt, er ist verloren — und zur selben Stunde rafft er sich im astrologischen Thurm zum großen Entschluß auf, weil die Zeichen sieghaft über ihm stehen. Werder hat ganz Recht, wenn er Angesichts der genialen That der Organisation dieses Dramas (die nicht etwa wie ein technischer Kunstgriff erlernt werden konnte, sondern die eine göttliche Eingebung wie alles künstlerische Schaffen ist), Angesichts der Bewältigung und Ordnung der chaotischen Stoffmasse, „aus einem schöpferischen Mittelpunkt hervor zum geschmeidigsten Gliederbau eines idealen Leibes" staunend und bewundernd des Dichters eigenes Wort von dem „schlank und leicht aus dem Nichts entsprungenen Bilde" citirt. Ja wohl, die Geschichte des Dramas kennt keinen größeren Künstler als Schiller und im Sinne der Composition kein bewunderungswürdigeres Kunstwerk als den „Wallenstein".

Auch Otto Ludwigs Pläne zu einem Friedländer-Drama, die jetzt von Hugo Eick herausgegeben und glossirt übersichtlich vor uns liegen (Doctordissertation, Greifswald 1900), dienen ungewollt nur zur größeren Verherrlichung der Dichtung Schillers. Verehrungswürdig wie Alles, was aus ihres Meisters Werkstatt hervorgegangen, flößen sie uns wohl erneuten Respekt vor seiner Kritik, seinem lautren Wollen, seiner rastlosen Arbeit ein, aber sie überzeugen uns auch, daß der Dichter sich nur, je weiter er sich in seinen Plan einarbeitete, desto mehr an Schiller annäherte, wider den er doch kämpfen wollte. Und würde es ihm, wäre er nun wirklich zur Ausführung geschritten, anders und besser als mit den „Maccabäern" ergangen sein, die mehr von Schiller-

ſcher als Shakeſpeareſcher Färbung an ſich tragen und bei deren Schaffung er die hohen Anſprüche, die er an ſich ſelber ſtellte, ſtufenweiſe immer tiefer herabſtimmte? Auch den vielen Stuart-Dichtern, die es mit Schiller aufnehmen wollten, iſt das gleiche Loos widerfahren: ſie ſtritten nur für ihn. Und dieſem Stoff iſt immer noch leichter und von andrer Seite beizukommen als dem „Wallenſtein“. An dieſen Felſen alſo rühre man nicht. Es giebt kein vollkommenes Menſchenwerk. Aber der Dichter ſoll noch geboren werden, der auf ſeinen Trümmern ſeine Fahne aufpflanzen dürfte. Wer es verſucht, zerſchellt daran.

Maria Stuart.

Von den im besonderen Sinne „classisch“ genannten Tragödien Schillers kommt die „Maria Stuart“ in ihrer eigenthümlichen, einfachen und glänzenden Technik seinen Jugenddramen am Nächsten. Hier, wie in den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“, zeigt sich die Neigung des Dichters, Spiel und Gegenspiel einander ebenbürtig zu gestalten und statt eines Helden zwei zu schaffen (Carl und Franz, Maria und Elisabeth). Während bei Shakespeare der Einzelne unbedingt zu herrschen oder völlig wehrlos zu sein pflegt, während Richard III. in seiner ganzen Umgebung auch nicht entfernt seines Gleichen findet, während auf den alten Lear die feindseligen Creaturen wie eine Meute Hunde losstürzen, entwickelt sich hier ein Kampf gleich starker Gewalten, ein heißes Ringen um die Oberhand. Diese Eigenart Schillers, die sich, auf ganze Gruppen bezogen, in „Kabale und Liebe“, im „Carlos“, in der „Jungfrau“ ebenso deutlich zeigt, bringt es dann mit sich, daß Spiel und Gegenspiel uns in der dramatischen Handlung auch umschichtig vorgeführt werden, bis sie auf einander platzen und die Krisis herbeiführen. Es ist an anderer Stelle darauf hingewiesen, mit welcher Regelmäßigkeit in den „Räubern“ die Sphäre des Franz und Carl, in „Kabale und Liebe“ die der Bürgerlichen und Adligen abwechselt. Die „Stuart“ bestätigt uns nur diese alte Erfahrung. Im ersten Act Maria, im zweiten Elisabeth, im dritten beide, mit der Maria als Siegerin, im vierten Elisabeth als Siegerin,

im fünften zuerst Maria, dann Elisabeth. Ein stetes Auf- und Abwogen der Handlung und des Interesses, das um so gespannter wird, je mehr die Darstellerin der Stuart den Nachdruck auf den Lebensmuth und die Leidenschaft der Heldin legt, deren Widerstandsfähigkeit um keinen Preis in Gefühlsschwelgerei und Thränen untergehen darf. Die Stuart des Dichters ist von Anfang bis zu Ende eine Heldin, trotz des Kerkerelends, das an ihrem Leben zehrt. Sie versucht aufs Hartnäckigste, sich zu retten, sie hofft mit Heftigkeit auf ihre Befreiung, und selbst ganz kurz vor ihrem Ende, noch nach der Beichte flackert der alte Stolz wieder auf. Sie hat Schmuckwerk aus ihren Zimmern in den Garten werfen lassen, um den Gärtner zu bestechen. Als sie mit dem Crucifix in der Hand die Bühne betritt, ganz Duldung, ganz Ergebenheit, birgt sie auf der Brust schon das Briefchen mit ihrem Bildniß, das sie auf gute Art in Leicesters Hand gelangen lassen will. Dem Burleigh tritt sie mit siegreicher Suada gegenüber, und in der Gartenscene ist sie von einer Schwungkraft der Seele und der Sinne, die jeden Angriff auf ihre Freiheit und ihre Würde weit von sich stößt. Als Melvil ihr Burleighs und Leicesters Ankunft meldet, fürchtet sie „keinen Rückfall" der Bitterkeit und des Hasses, als sie aber an Leicester vorüber zum Tode schreitet, sinkt sie ihm zitternd in den Arm, und was sagt sie?

„Ein zärtlich liebend Herz habt Ihr verschmäht,
Verrathen, um ein stolzes zu gewinnen.
Kniet zu den Füßen der Elisabeth!
Mög' Euer Lohn nicht Eure Strafe werden!"

Ist das kein Rückfall? Schiller selbst hat es betont, daß Maria nur für die Amme rührend wirkt — sonst nie.

Bekanntlich hat die Geschichtsforschung seit dem Erscheinen des Dramas dem Dichter nicht nur einige Freiheiten, die er sich mit den historischen Daten zu Schulden kommen ließ, sondern die gesammte Darstellung des Charakters der Maria und der Stellung der Elisabeth in dem königlichen Rechtsstreit als ungenau und schönfärberisch vorgeworfen, und in den weiteren Schichten der Gebildeten herrscht auch jetzt noch die Ansicht, Schiller habe um die Stirn einer Verbrecherin, die ihren eigenen Gemahl ermorden

ließ und dem Mörder desselben ihre Hand reichte, eine idealisirende Glorie gegossen und „das Mitleid, das einen ergreift, so oft man in der Ferne einen Rabenstein erblickt“ (Eunomia, Berlin 1801) höchst ungerechtfertigter Weise in tragische Rührung umgeschaffen. Aber die ohne das Schillersche Werk wohl nie in diesem Maße geförderte Beschäftigung der Historiker mit der Person der Königin von Schottland zeigt nur immer mehr, daß den Dichter hier wieder einmal sein Scharfblick richtig geleitet. Ja, traut man den neuesten Forschern, dann würde die geschichtliche Maria noch ungleich „idealer“ und reiner als die Gestalt Schillers dastehen. Denn, wie des Näheren noch auszuführen sein wird, besteht die Schillersche „Idealisirung“ ohnehin keineswegs in einer Mohrenwäsche, wie man sie mit Cleopatra, Tiberius, Lucrezia Borgia vorgenommen — der Dichter läßt ihr vielmehr ihren Antheil an der Ermordung ihres Gatten unvermindert und legt nur, wie es ihm der Conflict, auf den es ihm in seinem Drama ankam, an die Hand gab, nicht den Nachdruck darauf, der ihr die Theilnahme an dem Kampf um ihre Herrscherrechte und ihre Freiheit entzogen oder geschmälert haben würde. Wie echt dichterisch er dabei verfahren, das hat u. A. der treffliche Eugen Sierke in seinen „kritischen Streifzügen“ (Braunschweig 1881) fein und sorgfältig ausgeführt. Insbesondere rühmte er die tiefe Zerknirschung Marias über Darnleys Ermordung als eine echt dichterische Idealisirung der Geschichte, da die historische Maria „die moralische Mitschuld daran niemals zugestanden habe“ (pag. 63). Er würde in seiner Vergleichung der Geschichte mit der Dichtung jedoch noch zu andern Ergebnissen gekommen sein, wenn er sich nicht ausschließlich an die Stuart-Biographie des Heidelberger Professors Gädeke gehalten hätte, der den Glauben, die Königin sei an jener Mordthat mitschuldig, festhält. Unterrichtet man sich aber über die übrige sehr umfangreiche Stuart-Literatur, über die Werke und Schriften von Hosack, Opitz, Bekker, Breßlau, Cardauns, Gerdes, Sepp u. A., dann ergiebt sich aus dem Streit der Meinungen mit immer größerer Wahrscheinlichkeit Mariens Unschuld, und Gerdes geht in seinem Buche „Geschichte der Königin Maria Stuart“ (Gotha 1885) sogar so weit, aus-

zusprechen (pag. 380): „Um den Schein des Rechtes zu retten, hat Cecil mit Hilfe schottischer Gelehrter den großartigen Versuch gemacht, eine lügenhafte historische Literatur über Maria Stuart zu schaffen, welche mehrere Jahrhunderte hindurch die Grundlage für die Geschichte Marias gewesen ist. Erst unser kritisches Jahrhundert, der Fleiß zahlreicher Forscher hat dies Lügengewebe zerstört und das Bild der Schottenkönigin schöner und glänzender wiederhergestellt, als selbst der prophetische Geist des großen deutschen Dichters es gestaltet hat." Es wäre am angeführten Orte nachzulesen, welche Fälschungen mit den die Königin besonders belastenden sogenannten „Kassettenbriefen" getrieben und daß insbesondere die beiden Glasgowbriefe aus einem in schottischer Sprache geschriebenen von Maria an ihren Stiefbruder Murray gesandten Bericht über Darnley zu Briefen an diesen künstlich umgeschaffen worden. Wollte man aber auch dieser letzten Ansicht nicht beitreten, so erhellt aus diesen Untersuchungen doch fast mit Gewißheit, daß Maria selbst ein Spielball in den Händen Murrays und Bothwells gewesen und daß sie den pockenkranken Darnley nicht etwa, wie Schiller annimmt, „schmeichelnd in das Todesnetz" gelockt hat. Ihr Zureden an den Gemahl, Glasgow mit dem bei Edinburg gelegenen Landhause Kirk of Field der besseren Luft wegen zu vertauschen, wäre einer ehrlichen Sorge um das Wohl des Kranken entsprungen, und Maria selber wäre von dem Mordplan und der Sprengung des Hauses, das Darnley aufgenommen hatte, auf das Furchtbarste überrascht worden. Auch stimmt ihre ganze leidenschaftliche, sehr oft gerade dann heftig ausbrechende Natur, wenn ihr Vortheil ihr Mäßigung und Schweigen anrathen mußte, zwar trefflich mit der selbstvergessenen Rache, die sie bei Schiller an der Königin nimmt, schlecht jedoch zu so versteckten und hinterlistigen Plänen und Handlungen, wie sie der Uriasbrief an Darnley aufdecken würde. Gäbe aber die Geschichte Schillern auch in diesen Beziehungen kein Recht — immer doch spräche aus der Art, wie er die Königin dem tragischen und damit menschlichen Mitleid nahebrachte, wieder das geschichtliche Ahnungsvermögen, von dem er so ganz erfüllt war. Ihn lockte diese dunkle Gestalt, wie es Carlos, Wallenstein, die

Jungfrau thaten. An der Hand dürftiger Quellen konnte er sie geschichtlich nicht anders auffassen und darstellen als er es that — aber er sammelte so viel Wärme um sie, daß man die Neigung fühlt, ihr zu vergeben und zu wünschen, sie hätte die Verbrechen, die man ihr zuschrieb, nicht begangen.

Und wie für das historische Empfinden Schillers, so ist das Stück auch für seinen politischen Sinn charakteristisch. Er liebt die Haupt- und Staatsactionen nicht nur in der Schilderung großer, leidenschaftlicher öffentlicher Vorgänge, er verweilt auch außerordentlich gern bei diplomatischen Auseinandersetzungen, die im landläufigen Sinne nichts weniger als poetisch sind, und hat nach dieser Richtung dem großen Gespräch Wallensteins und Wrangels in der Unterredung der Stuart und Burleighs ein gleiches Meisterwerk an die Seite gestellt. Dramatisches Leben in dem scheinbar Trockensten, glühende Funken unter der grauen Asche; und das ganze Gespräch im Kleinen ein Beispiel für die erstaunliche Kunst, mit der der Dichter im Großen ein fast handlungsloses pro et contra zu einer fünfactigen Tragödie ausgeschwellt hat. Denn was ist im Grunde in der „Maria Stuart" die Handlung? Verurtheilt ist die Königin schon; der Hochverrath Babingtons und Parrys, um dessentwillen sie formell processirt wird, liegt vor dem Stücke, wie Darnleys Ermordung und ihre Entführung durch den Bothwell. Es giebt keine großen äußeren Vorgänge, keine feingespitzte Intrigue. Es gilt nur ein Urtheil zu vollstrecken und die Königin zu dem Entschluß zu bringen, in die Vollstreckung zu willigen auf der einen, die Wege der Rettung zu finden auf der andern Seite. Um alle Empfindungen legt sich überdies noch das Band der Form und Etiquette, und nur im dritten Act waltet die Leidenschaft frei. Und wie versteht der Dichter dennoch zu fesseln, wo doch Alles schon verloren scheint! Der Höhepunkt ist die Gartenscene, die Begegnung der Königinnen, ohne jeden geschichtlichen Anhalt ganz seine eigene Erfindung. Sie scheint in dem wüthenden Ausbruch der Maria nicht überboten werden zu können, und sie wird es doch. In der Elisabeth sah die Königin ihre ergrimmteste Feindin sich gegenüber, der sie ihren ganzen Groll ins Antlitz schleudern konnte; nun aber kommt Mortimer,

ihr Freund, ihr glühendster Freund, ihr Retter, und sie muß finden, daß ihr von dieser Seite keine geringere Gefahr, als von der andern droht. Der Feindin wußte sie zu begegnen; dem Mortimer gegenüber ist sie waffenlos. Das schmettert sie nieder. War eine Steigerung des Effects der Scene der Königinnen überhaupt möglich, so war sie das nur auf diesem Wege. Nur beiläufig sei dazu bemerkt, daß die Zeiten sich doch gewaltig geändert haben müssen, denn unsren würdigen Vorvordern erschien (in Merkels „Briefen an ein Frauenzimmer", Berlin 1801) der Triumph der Maria über ihre Feindin „zwar Wahrheit, schreiende Wahrheit, aber eine höchst niedrige, gemeine" zu sein, Mortimers Gebahren aber fanden sie von „noch widerlicherer Art", und sie knüpften an seine heißbegehrenden Worte die Kritik: „Sie können wahr sein, sie sind es, in der Natur eines so thierisch-sinnlichen Menschen . . ., aber zugleich von so brutaler viehischer Art, daß sie dies ernste Kunstwerk entehren." Und da reden wir Heutigen von Schillers idealisirender Darstellung! Was würden die wackren Alten erst gesagt haben, hätten sie Sardous „Odette" und „Tosca", Zolas „Renée" oder gar Strindbergs „Comtesse Julie" und Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" sehen müssen?

Wie schade nun aber, daß die Wirkung des Triumphes, den Maria in voller menschlicher Berechtigung über die Elisabeth davonträgt, der Gipfel ihrer Dramatik, durch den fünften Act so völlig wieder verwischt wird! Er löscht das Vergangene unbegreiflicher Weise aus. Wenn Maria losbricht: „Der Thron von England ist durch einen Bastard entweiht", so fühlen wir vollständig mit ihr, wir stehen auf ihrer Seite, nicht auf der der Gegnerin, und Julius Duboc trifft in seiner Schrift „Die Tragik vom Standpunkt des Optimismus" ganz das Richtige, wenn er sagt: „Ein uns durch ihre wesentlichen Charaktereigenschaften, durch den Kern ihres Innern sympathisch nahe gerücktes Wesen geräth durch Lebensumstände in eine Lage, daß ihr nur die Wahl bleibt, entweder ihrem Leben oder in schmählicher Demüthigung ihrer Seele, ihrem ethischen Lebensodem zu entsagen. Sie wählt das Erstere und erhebt sich damit in einem einzigen Befreiungsact über die voran gegangene tragische Erschütterung. Der tragische Höhe- und

Wendepunkt der Situation liegt klärlich in der Unterredung der beiden Königinnen, und kaum irgendwo ist einem Dichter so meisterhaft der hinreißende Schwung der sich befreienden Seele gelungen, wie in dem prachtvollen Ausbruch der Maria:

„Mäßigung! Ich habe
Ertragen was ein Mensch ertragen kann" u. s. w.

Denn aus jedem Wort spricht hier das leidenschaftlich empfundene Bewußtsein, daß Unwürdiges zu erdulden, nur um das Leben zu erretten, einer Zertrümmerung des sittlichen Ideals und daher auch dessen, was die Pflicht fordert, gleichkäme. Auf das Verständniß dieses ethischen Vollgehalts in dem Ausbruch der schottischen Königin kommt hier Alles an, ohne ihn würde nur der Aufschrei eines heftig gereizten Gefühls vorzuliegen scheinen." Das ist, obschon es etwas doctrinär klingt, doch richtig erfaßt und gesund empfunden. Beging Maria mit dieser Entfesselung ihrer Leidenschaft eine „Schuld" — gut, so mag sie diese Schuld durch ihren Tod abbüßen, aber sie darf sie nicht abbeichten, sie darf nicht das bereuen und zurücknehmen, was ihr Heldenthum am Besten gekennzeichnet hat. Die Beichte hat überhaupt mit dem Dramatischen Nichts zu thun. Wenn Macbeth, Richard und Franz Moor ihre Verbrechen abbeichten, sich vielleicht gar mit einem Tetzelschen Ablaßzettel loskaufen könnten, wie bequem wäre das! Das Heer, das mit den Zweigen des Birnamswaldes auf Dunsinan losrückt, der jugendliche tapfere Richmond würden umkehren müssen: denn die Verbrecher wären ihrer Last bereits ledig. Die Beichte ist die schlimmste Feindin der tragischen Buße. Und ist es zu verwundern, daß der Katholicismus mit diesem Institut keine wahrhafte Tragödie hat schaffen können, daß der große Calderon alles Andere eher als ein tragischer Dichter ist, und daß ein wirkliches nachchristliches Drama erst möglich wurde, als der Protestantismus der Vergeltung freien Lauf ließ — mit Shakespeare? Der fünfte Act der Stuart ist bis auf die großartigen Scenen der Elisabeth, die auf der Bühne leider so oft fortbleiben, eine Irrung des Dichters, wenn auch eine glänzend verdeckte. Er steht jedoch bei den Damen in großer Gunst, die sich mit Taschen-

tüchern und erfrischenden Bonbons auf den voraussichtlichen Fluß der Thränenquelle vorsorglich zu rüsten pflegen.

Der gemessene Ton kalter Festlichkeit, die, wenn sie poetisch werden will, bombastisch wird (man vergleiche die treffliche Beschreibung des Schauspiels in der ersten kurzen Scene des zweiten Actes, die, wenn man auf die Wiedergabe der Zeitfarbe nur irgend Werth legt, nicht weggelassen werden sollte), wird durch die sorgfältige Beobachtung des Costüms noch um ein Bedeutendes erhöht. Steif und starr sieht die Königin, sehen die Lords aus ihren mächtigen Halskrausen hervor. Die Derbheiten und Schlüpfrigkeiten, die am Hofe der jungfräulichen Königin gestattet waren, vertrugen sich bekanntlich mit der schwerfälligen englischen Natur und dem Hofceremoniell ganz wohl. War doch die Welt nie zweideutiger als zur Zeit der scheinbar ehrwürdigsten, steifsten Mode: zur Puder- und Reifrockzeit! Die coquette Manier unsrer Schauspielerinnen, den sogenannten Stuartkragen, wie die Krause der Elisabeth durch ein gefältetes Lätzchen nur eben anzudeuten und das Costüm auf der Grundlage der heutigen Mode ganz willkürlich zu behandeln, ist darum natürlich völlig verwerflich und steht im Widerspruch mit dem historischen Geist des Stückes.

Das unsagbare Etwas, das wir das „Colorit" eines Stückes nennen (bei einem Gemälde würde es der „Grundton" sein), ist in der „Stuart" gedämpfte, schwere Feierlichkeit, unter der, mühsam zurückgedrängt, reizbares Weiberblut pulsirt.

„Schwarz hängt der Himmel über diesem Land."

Der Ernst des drohenden Ereignisses, der Hinrichtung einer Königin durch die blutsverwandte Monarchin, legt einen Schleier über jedes Wort. Nur selten dringt die Sprache bis zum dritten Act frei aus der Brust — Alles ist Erwartung, Spannung, Hinterhalt. Nur die Niederen und die dem Hofton Fremderen gehen gerader zu Werke: Kennedy und Paulet in der Eröffnungsscene, die lebhaft, aber gleichfalls in halbgedämpftem Ton gespielt werden muß. Die gereizte Stimmung des Auftritts, der das Stück, das sich zwar um historische Interessen, aber in der Verkörperung von Weiberstolz und Weiberschwäche, handelt, so vortrefflich einleitet, darf nicht in langsamer, erregungsloser Decla-

mation verloren gehen. Erst die Gartenscene befreit uns von der Schwüle der Kerker und Säle, in der das Stück im vierten und fünften Act wieder verklingt. Der erste freie Athemzug bringt uns aber auch den tragischen Ausbruch, der im Gegensatz zu dem Vorangegangenen und Folgenden nun so mächtig wirkt. Bis dahin hatte der weise Meister der Technik in diesem seinen, wohl am Mindesten von allen seinen Schöpfungen mit dem Herzen geschaffenen Werke sich den vollen Gebrauch seines Pathos aufgespart; nun setzt es desto reicher und voller ein und reißt uns, die wir selbst des bangen Drucks der Mauern ledig geworden zu sein glauben, auf seinen Flügeln wonnetrunken mit sich. Schon die veränderte Scenerie läßt uns hier den Ausgang des Gesprächs der Königinnen ahnen. Umgeben von diesem Grün der Bäume, von dieser Bläue des Himmels, auf Augenblicke von jeder Angst und Beklemmung befreit, wird Maria Alles, was sie an ihre Knechtschaft erinnern will, nur desto furchtbarer empfinden. Sie hat die lang entbehrte Freiheit wieder kosten gelernt, sie sah den Kahn, der sie retten konnte, die Wolken, die über ihr schönes Jugendland dahinziehen würden, sie hörte den Klang des Hifthorns, der ihr die Jagdlust des Hochlands weich und kräftig vor die Seele zauberte — wehe denen, die sie um diese Freuden und all ihr Glück betrogen!

Der Neigung, die Heldin zur sentimentalen Liebhaberin zu wandeln, begegnet man unter den Schauspielerinnen heutzutage selten mehr; dafür liegt nun die andere Gefahr nahe, den frischen Lebenstrieb, die königliche Hoheit und Energie der Maria allzu kräftig erscheinen zu lassen und schon in der ruhig, scharf und bestimmt zu haltenden Scene mit Burleigh ein Uebermaß von Leidenschaftlichkeit aufzuwenden. Das ist gleichfalls falsch. Das sonderbare Gemisch von Sinnlichkeit und Duldung, von raffinirender Schlauheit und mystischer Frömmigkeit, das der Katholicismus uns wie oft! darbietet, läßt es sehr wohl zu, daß die Stuart trotz ihrer unablässig spielenden Intriguen und ihres eifrigen Bemühens, sich zu retten, an ihr Ende denkt und auf Augenblicke völlig gebrochen ist.

„Der Gram, das lange Kerkerelend nagt
An meinem Leben, meine Tage sind
Gezählt, befürcht' ich, und ich achte mich
Gleich einer Sterbenden."

Nicht „Streitens wegen" ist sie da, als Burleigh ihr seine Aufwartung macht. Sie trug den Christus in der Hand, sie hat gebetet und gebüßt, Heinrich Darnleys blutiger Schatten, der sie bis an ihr Ende verfolgt, ist zürnend aus dem Gruftgewölbe vor ihrer entsetzten Seele aufgestiegen. Nicht nur in der Hand, auch im Herzen hat sie den Christus getragen, zwar nicht, um mit Hamlet zu reden, „unvermischt mit minder würdigen Dingen", sondern bunt durchmengt mit ihren politischen Plänen, ihren Herrschergedanken, ihrem Drang sich zu retten, ihrer Liebe zu Leicester. Diese verschiedenartigen Züge, die sich im ersten Act in der Exposition des Charakters, die klarer und vollständiger nicht gewünscht werden kann, zusammenfinden, wollen vereinigt und zum Ganzen abgerundet sein. Im dritten und fünften Act überwiegt ein bestimmtes Gefühl — im ersten halten sich alle die Wage und stellen der Schauspielerin eine der schwierigsten, zugleich aber auch anziehendsten Aufgaben in der Gestaltung dieses eigenartigen weiblichen politischen Charakters, dieser seltenen Frau, die nicht wie ihre große Rivalin das Weib der Königin opferte, dieses, in Bezug auf die künstlerische Behandlung der vielschichtigen Natur, weiblichen Wallenstein. Die Burleighscene ist die wichtigste und interessanteste Gipfelung der Königin im Charakter der Maria, ihr Grundton überlegene Hoheit, die „Würde, die der Unschuld ziemt." In diesen Grundton spielen aber, mehr oder minder bewegt, die verschiedensten Lichter hinein: eine bitterböse, siegreiche Ironie in der Antwort, die Maria „nach einigem Stillschweigen" dem überschwenglichen Lobe der Richter aus Burleighs Munde ertheilt, eine Antwort, nach welcher dem gewiegten Diplomaten Nichts als ein kläglicher Rückzug übrig bleibt; ein augenblicklicher leidenschaftlicher Eifer bei Burleighs wiederholten Versuchen, das Gespräch von dem eigentlichen Thema (Babingtons Hochverrath) abzulenken („Bleibt bei der Sache, Lord!"); eine niederschmetternde Berufung auf ihr Recht und ihre Unschuld, als

Burleigh ihr die denkbar schwersten Anschuldigungen gleichsam spielend ins Gesicht schleudert. („Und wenn ich's gethan? Ich hab' es nicht gethan — Jedoch, gesetzt, ich that's.") Einen von ihr selbst gewiß nicht gewollten Aufschwung giebt sie ihrer Erregung in diesen mächtigen Worten dann noch durch die gegen Elisabeth gerichtete und sich unwillkürlich gegen sie selbst kehrende Wendung:

„Den Mord allein, die heimlich blut'ge That,
Verbietet mir mein Stolz und mein Gewissen;
Mord würde mich beflecken und entehren."

Damit hat sie wider Willen Darnleys Geist aufs Neue heraufbeschworen. Sie fühlt, daß sie ihrem Feinde eine Waffe gegen sie selbst in die Hand gegeben, und sofort versucht sie auch, dieser Waffe die Spitze abzubrechen. Wenn an dieser Stelle auch jede Regiebemerkung fehlt, so geht es doch aus der Wiederholung des Wortes „Entehren, sag ich", und der scharfen Sonderung, die Maria zwischen der moralischen und der juristischen Verantwortung vornimmt, deutlich hervor, daß sie damit die Anklage, die in einem blitzenden Blick Burleighs, einer Bewegung, die sagen will „Ihr verdammt euch ja selbst", enthalten ist, zurückzuweisen sich gezwungen fühlt.

Aber auch die heftigsten Regungen in dieser Scene sind zu dämpfen. Je weniger Maria an rhetorischem Pathos aufwendet, desto schärfer wird der Contrast zu Burleigh, der der gewandten Gegnerin mit der ganzen imponirenden Kunst seiner Rede gegenüber tritt. Ist es aber nicht merkwürdig, daß dieser Charakter trotz der wiederholten Schilderung, die der Dichter von ihm entwirft, auf dem Theater so oft noch absichtsvoll vergriffen wird? Fast alle Burleighs, die ich gesehen, hatten einen lauernden, intriguantenhaften Zug, der Eine mehr, der Andere weniger (die Rolle wird überdies regelmäßig von dem sogenannten Charakterspieler gegeben), sie sprechen scharf, tonlos, langsam, kühl. Ihre Bewegungen sind ruhig bis zur Starrheit.

Wie stimmt das aber mit Folgendem?

Maria: „Ich höre staunend die Gewalt des Mundes,
Der mir von je so unheilbringend war."

1. Act, 7. Scene.

Talbot: „— — Auch mir,
Strömt es mir gleich nicht so beredt vom Munde,
Schlägt in der Brust kein minder treues Herz."
2. Act, 3. Scene.

Leiceſter: „Beſchwatzen konnte dich der Plauderer."
Leiceſter: „Mylord, Ihr pflegt zu ſchwatzen, eh Ihr handelt,
Und ſeid die Glocke Eurer Thaten." —
4. Act, 6. Scene.

Das klingt ganz anders. Burleigh iſt der geborene Diplomat und zugleich ein Redner erſten Ranges, raſch faſſend und die Dinge raſch lenkend; er trägt ſeine Politik auf der Zunge und iſt ſelbſt in Gegenwart der Königin von einer erſtaunlichen Offenheit. Er wirft der Eliſabeth „unkönigliche Worte" vor und ruft der ſtolzen und eitlen Frau zu:

„Hat Shrewsbury das Leben dir gerettet,
So will ich England retten — das iſt mehr."

Als er dem puritaniſch finſtren, aber gewiſſenhaften, biedren Paulet anſinnt, die Königin heimlich bei Seite zu ſchaffen (ein Vorſchlag, nebenbei bemerkt, der auch geſchichtlich den Wünſchen der Eliſabeth entſprach), da geht er alsbald ſo deutlich wie nur möglich mit der Sprache heraus. Und aus der Haſt, mit der er, den Augenblick ausnutzend, dem Daviſon das Todesurtheil entreißt, ſpricht ſogar die Jugendlichkeit eines politiſchen Heißſporns. „Proteſtanten, Eiferer für Englands Wohl" nennt Maria Stuart ihre Richter, ihre Feinde. Und Lord Burleigh iſt das Haupt dieſer „Eiferer" und die Seele der das Leben der Schottenkönigin bedrohenden Oppoſition. An dieſen Schillerſchen Burleigh halte man nun das lebloſe Geſpenſt der Bühne! So ſchleppt die Theatertradition im Widerſpruch mit dem Dichter eine dramatiſche Geſtalt durch einige Menſchenalter auf ihren falſchen Gleiſen mit ſich.

Welcher Art wird nun aber ſeine Rhetorik in dem Munde eines großen Dichters wie Schiller? Wie nahe hätte es gelegen, dem Manne, deſſen Rednerkraft ſeine gekrönte Gegnerin anſtaunt, prunkhafte Worte auf die Lippen zu legen, die die „Schönrednerei", die eine mißverſtändliche, oberflächliche Beurtheilung Schiller ſo gern Schuld giebt, ſo recht, und zwar diesmal mit erlaubtem

Grund, hätten darthun können. Aber man ſucht ſie vergebens. Derſelbe Dichter, der alle Blüthen der Empfindung aus dem ſtillen Schrein des Herzens hervorlockte und in Worte kleidete, wenn dieſe Bilder dieſer Empfindung entſprachen, redet hier, wo es ſich um Nichts als Rechts- und Staatsbegriffe handelt, mit der ruhigſten Sachlichkeit. Und nur zweimal im Verlauf der langen Scene läuft dem Burleigh ein bildneriſcher Wortſchmuck unter, und ſtets nur dann, wenn ſein Intereſſe ihn dazu zwingt, pathetiſch zu werden, wenn er das anfechtbare Recht der Königin Eliſabeth, gegen ihre Verwandte ſo vorzugehen, wie ſie es thut, weniger wahr als effectvoll zu vertheidigen bemüht iſt. Dann ſpricht er von dem „gerechten Schwert der Themis", dann nennt er den Primas von Canterbury den „Völkerhirten". Im Uebrigen: wie klar, wie ruhig, und doch wie beredt fließt es ihm vom Munde:

„Ob ihr ſie anerkennt ob nicht, Milady,
Das iſt nur eine leere Förmlichkeit,
Die des Gerichtes Lauf nicht hemmen kann,
Ihr athmet Englands Luft, genießt den Schutz,
Die Wohlthat des Geſetzes, und ſo ſeid Ihr
Auch ſeiner Herrſchaft unterthan."

Man vergleiche ſelbſt! Man leſe ſeine gewichtigſte Rede, die mit den Worten ſchließt:

„Sagt! Konnte die Beherrſcherin von England
Mehr thun, als aus der ganzen Monarchie
Die Edelſten ausleſen und zu Richtern
In dieſem königlichen Streit beſtellen?
Und wär's zu denken, daß Parteienhaß
Den Einzelnen beſtäche — können vierzig
Erleſ'ne Männer ſich in einem Spruche
Der Leidenſchaft vereinigen?"

Wo findet ſich hier auch nur die Spur eines Bildes? Sie fehlen, weil ſie in die Situation und zu der Stimmung des Redenden nicht taugen würden.

Nicht viel beſſer als dem Burleigh ergeht es auf den Bühnen dem Mortimer, der, des Dichters eigne Erfindung, vielleicht, wie Sierke meint, einige Züge von dem hiſtoriſchen Babington, einem ritterlichen, enthuſiaſtiſchen Verehrer der Maria und zugleich einem

bigotten Katholiken, entliehen hat, vielleicht auch von den beiden Douglas, George und Willy, schwärmerischen Anbetern der Königin (Willy Douglas war fast noch ein Knabe), die unter den abenteuerlichsten Umständen Mariens Befreiung aus der Gefangenschaft im Schloß Lochleven bewirkten. Scharf und deutlich kennzeichnet Schiller Mortimers jesuitische Doppelzüngigkeit, seine List, seine Fähigkeit sich zu verstellen, in den glühendsten Farben seine wahnwitzige, alle Grenzen überschreitende Sinnlichkeit — und doch pflegen all seine charakteristischen Züge in dem gewöhnlichen, gefühlvollen, schönklingenden Gesang der jugendlichen Liebhaber unterzugehen. „Ich zählte zwanzig Jahre, Königin" — das fließt freilich wie Musik von den Lippen. Die Schwärmerei dieses Menschen ist aber nicht die holde, reine des Max Piccolomini („O schöner Tag, wenn endlich der Soldat ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit"); sie athmet die versengende Gluth der italienischen Sommersonne, den Weihrauchduft von Sanct Peter, die ganze Berauschung der römischen Ostern, und sie begehrt schon lüstern des schönen gefangenen Weibes, auch ehe die „Krone von dem Haupte" der Maria abgefallen. Man könnte es nicht tadeln, wenn Mortimer in trunkener Vermessenheit die Worte der Stuart „Ein einz'ger Mann lebt, der sie öffnen kann" auf *sich* deutete und in freudiger Erwartung in sie dränge, ihm den Namen des Retters, *seinen* Namen zu nennen. Mortimer ist ein scharfgeschnittener Charakterkopf, kein verschwimmendes Milchgesicht. Und welch' sinnliche Gewalt steckt in dem Ueberfall im Garten! Ein Schauspieler, der diese Scene glaubhaft wiedergeben kann, braucht vor keiner Verkörperung der Leidenschaft zurückzuschrecken.

Nicht so der schauspielerischen Willkür preisgegeben wie diese drei schönsten und charaktervollsten Rollen der Tragödie (Maria, Burleigh, Mortimer) sind die übrigen kleineren und größeren: der dem geschichtlichen Original vortrefflich nachgezeichnete Paulet, der würdige, warmherzige Talbot, Davison, die Kennedy; auch Elisabeth und Leicester. Die beiden letzten könnten freilich von den Schauspielern nur „idealisirt" werden, denn dargestellt, wie sie gedacht sind, bleiben sie durch und durch widrig. Bosheit, Kälte und Härte sind es nicht, die unästhetisch wirken — aber

Feigheit, Heuchelei und Brutalität thun es. Und Elisabeths ganzes Vorgehen kennt keine anderen als diese Wege. Zu feig, um die Verantwortung für die Hinrichtung der Stuart öffentlich zu tragen, läßt sie dem Paulet (geschichtlich erwiesener Maßen) den Gedanken nahe bringen, sie heimlich hinwegzuräumen, dingt, als diese Insinuationen nicht verfangen wollen, den Mortimer und weiß, als das Urtheil schon unterzeichnet ist, sich noch durch doppeldeutige Reden, die den unglücklichen Davison verwirren und verderben, zu verschanzen. Zu feig, um ihrem Staatsrath, ihrem Parlament und dem Volke ihre wahre Gesinnung zu zeigen, läßt sie die Maske im schlechtesten Moment fallen, nämlich in der Unterredung mit der wehrlosen, gefangenen Feindin, die gegen ihre mächtige, gekrönte Kerkermeisterin keine ritterlichen Waffen in Händen hat. Brutaler und häßlicher kann sie dann nur noch werden, als sie, nachdem Maria ihr durch einen (NB. ungeschichtlichen) Verzicht auf ihre Thronrechte jeden Grund zum Streit bereits benommen, gleichwohl in ihrer schnöden Abweisung verharrt. Die Sinnlichkeit und die weibliche Eitelkeit der alternden Frau verstärken den abstoßenden Eindruck noch, und erst in den letzten Momenten des Dramas, als sie sich durch eigne Schuld allein und verlassen sieht, gewinnt sie den Schein königlicher Hoheit zurück. Wie viel größer aber erscheint neben dieser Elisabeth ihr männliches Gegenbild, der Philipp des „Carlos"!

Auch fragt man sich, ob das Problem der Heuchlerin auf dem Throne nicht anders, bedeutender behandelt und sogar mit einem Schimmer des Rechts hätte umkleidet werden können. Würde es nicht anstatt als Feigheit, vielmehr als Stärke erscheinen, wenn die Königin in sich die Gewalt fühlte, mit den Menschen wie mit Marionetten zu spielen, sie mit überlegener Ironie immer so zu behandeln, wie sie wünschen mögen, und doch ihre wahre Gesinnung, die auf das ganze Treiben eben wie auf ein Puppenspiel herabblickt, schlau zu verhehlen? Aber von dieser souveränen Kraft zeigt ihr doppeltes Spiel Nichts. Sie ist ängstlich um die Wahrung des Scheins besorgt. Möglichst gut, möglichst gerecht zu erscheinen, das ist ihr äußerster Ehrgeiz, der sich mit dem versteckteſten Treiben der Mörder und Giftmischer heimlich verbindet.

Sie fühlt sich in ihrer, nicht einmal gut gespielten Rolle nicht als Herrin, sondern als Sklavin ihres Volkes.

„O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche
Knechtschaft. — Wie bin ich's müde, diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ich's
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.
O, der ist noch nicht König, der der Welt
Gefallen muß! Nur der ist's, der bei seinem Thun
Nach keines Menschen Beifall braucht zu fragen."

Deutlicher kann sie sich nicht kennzeichnen, deutlicher nicht verrathen, daß ihr bei ihrer auf den Schein gerichteten Herrscherkunst alle und jede Ironie fehlt. Und doch hätte schon die Geschichte den Dichter auf eine würdigere Behandlung der Gestalt hinführen können. Statt dessen hielt er sich lediglich an Alles, was, zwar gleichfalls historisch, Elisabeths Bild entstellen konnte. Wahr ist es: die Königin von England hat der Gefangenen im Schlosse Lochleven Hülfe zugesagt und nicht gewährt; sie hat die Flüchtige, die sich im Vertrauen auf ihre königliche Großmuth nach England gewandt und der „Schwester" in die Arme geworfen, von Anfang an wie eine Gefangene gehalten und nur gleißnerische Worte der Theilnahme für ihr Schicksal gehabt; sie hat ihr ohne den Schein eines Rechts wegen der von Schottland aus wider sie erhobenen Anklagen (Darnleys Ermordung) den Proceß gemacht und der Rathlosen den Weiterzug nach Frankreich und die Gewinnung fremder Hülfe abgeschnitten. Das Alles ist wahr, und kein Schimmer von Recht steht der Monarchin von England in diesem Verfahren, das sie sofort nach Marias Landung einschlug, zur Seite. Erst später, als wiederholte Verschwörungen zu Marias Gunsten das Land beunruhigten, sprachen politische Gründe für die Beseitigung der Rivalin. Es handelte sich nicht nur um Englands Wohl und Wehe — Marias Leben war auch eine Lebensfrage des Protestantismus, und darauf hätte Schiller in seinem Drama ein noch viel stärkeres Gewicht legen sollen. Gegen die Vertreter des Katholicismus (Maria selbst und Mor-

timer) kommen ihre Widersacher dichterisch nicht auf, und der geschichtliche Horizont ist noch nicht weit genug gefaßt. In diesem Kampf der Confessionen lagen aber gerade die gewichtigsten Gründe für Mariens Tod — Gründe, die das englische Volk rückhaltlos gebilligt hat. Denn wie in diesem Streit, so wurde Elisabeth bis an ihr Ende von der Volksgunst getragen, und eine kluge und kraftvolle, fast geniale Regentin war sie, man sage was man wolle, trotz all ihrer weiblichen Schwächen doch. Von dieser aber spürt man bei Schiller so gut wie Nichts. In allen großen Dingen ist sie wenig mehr als ein Object zur Bethätigung der Rhetorik und der Intriguen ihrer Minister, die mit englischem Freimuth reden und handeln, und was sie selbst vollbringt, ist kleinlich und niedrig. Schillers Widerwille vor ihrer Persönlichkeit gab ihm bei ihrer Zeichnung nur die häßlichen Linien in den Griffel.

Auch mit Leicesters Doppelzüngigkeit, seinem Wankelmuth und seiner Schwäche vermag die schlaue Art, mit der er die ihm in die Hand gespielten Fäden der Intrigue führt, und die an sich großartige Keckheit, mit der er den Mortimer verhaften läßt, ästhetisch nicht zu versöhnen. Seiner Persönlichkeit fehlt doch der Schimmer des Geistreichen und Bestrickenden, seine Wandlungen sind nicht die schlangengleichen Windungen eines Universalkopfes, der aus jeder Situation Vortheil zieht, sondern bis auf jenen einzigen Streich die verlegenen und dreisten Ausflüchte eines schmiegsamen Dilettanten in der Hofkunst, der in jeder Situation unterliegt. Ich habe denn wohl auch zum Oefteren eine gute Elisabeth, selten aber einen guten Leicester gesehen, um so seltener, als seine Darsteller (die ersten Heldenspieler) auf den (ganz gleichgültigen) amoroso, den Galan der Elisabeth, den schönen Mann, nicht aber auf den rücksichtslosen, wetterwendischen, perfiden Streber den Nachdruck zu legen lieben — und nie ist mir die Freude zu Theil geworden, anerkennen zu können, daß die Theatertradition, die so manche Rolle zum Nachtheil der künstlerischen Wirkung ummodelt, eine dieser beiden zum Vortheil ihrer Wirkung verändert hätte.

Dagegen treibt die Tradition in der „Stuart" außer den

angeführten Beispielen noch andere wunderliche Blüthen. Es ist üblich, daß, wenn Paulet die Maria, die ihm für die Gewährung der Gunst, sich im Garten zu ergehen, danken will (III. 2), bereitet, sie solle sich noch auf eine größere Gunst gefaßt machen, die Schauspielerin schon, wie in banger Ahnung von der Ankunft der Elisabeth, zurückschreckt und stammelnd, unklar fragt: „Auf eine größ're?“ Das kann, der ganzen Sachlage nach, nicht richtig sein. Die Stuart hofft ja auf ihre völlige Befreiung, sie glaubt, man wolle ihr nach und nach ihr Recht und ihre Freiheit zurückgeben, sie hat der besorgten Kennedy in schwärmerischer Hoffnung erwidert:

„Nein, gute Hanna. Glaub' mir, nicht umsonst
Ist meines Kerkers Thor geöffnet worden.
Die kleine Gunst ist mir des größern Glücks
Verkünderin. Ich irre nicht. Es ist
Der Liebe thät'ge Hand, der ich sie danke,
Lord Lesters mächt'gen Arm erkenn' ich drin.
Allmählich will man mein Gefängniß weiten,
Durch Kleineres zum Größern mich gewöhnen,
Bis ich das Antlitz dessen endlich schaue,
Der mir die Bande löst auf immerdar.“

Was liegt also näher, als daß sie in Paulets Worten die Bestätigung ihrer Hoffnungen erblickt, daß sie freudezitternd die Frage „Auf eine größ're?“ an ihn richtet? An die Elisabeth denkt sie in jenem Augenblick nicht, wenigstens spricht für diese Annahme nicht der leiseste Grund. Auch ist die dramatische Wirkung des Gegensatzes der jubelnden Hoffnung zu dem schnellen Rückfall in das Entsetzen bei der Stelle „Ihr erschreckt mich!“ ungleich wirksamer, als die Befolgung der andren herkömmlichen Auffassung.

Das drolligste Stückchen ist aber die Existenz des silbernen Bechers im letzten Act, den entweder Frau Margarethe Kurl bringt, oder der bereits beim Aufgehen des Vorhangs auf dem Tische prangt — ohne daß er doch bei der Beichte verwendet würde. Aller Augen wenden sich unwillkürlich auf das auffallende Geräth, das Schiller auf gute Art, weil es beim Abendmahl nothwendig ist, auf die Bühne zu practiciren verstanden hat. Man denkt

schon: die Beichtscene wird aufgeführt, wie sie im Buche steht, und dem guten Melvil seine Priesterwürde belassen. Aber nein: der Becher wird gar nicht angerührt. Er ist völlig überflüssig und steht als nutzloses Glied eines verstümmelten Organismus da, ein glänzender Beweis, daß die Darwinsche Theorie auch für die Bühne gilt.

Ueber zwei kleine Rollen eine kurze Bemerkung. Okelly ist von einem gewandten Schauspieler zu geben, in dessen Munde der abenteuerliche Vorsatz des Jünglings „sich in des Nordens Wäldern zu verbergen" nicht lächerlich wird. Da aber sein eiliges Auftreten, die Hast seiner Rede, seine noch hastigere Flucht gefährlich sind und bleiben, dürfte es gut sein, ihn nicht „hereinstürzen", sondern hinter der Gartenmauer, von Bäumen und Buschwerk halb verdeckt, im Hintergrunde erscheinen zu lassen: ein bleiches Antlitz mit verwildertem Haar und dem Ausdruck der Angst und des Schreckens. Es wäre dies dann jene von der Kennedy erwähnte

„Mauer, die uns einschließt,
Weil sie der Bäume dicht Gesträuch versteckt."

Dort, außerhalb des Schloßgartens, ist er auch zweifellos geborgener, als drinnen, wo die Hüter und Feinde der Maria und die treuesten Anhänger der Königin ihres Wachamts walten; warnen aber kann er den Mortimer auch dort, und die Gefahr, in der sich Alle befinden, erscheint in dieser Darstellung größer und in grellerer Beleuchtung. Der französische Gesandte aber, in dessen Hause der Mörder Savage gebeichtet und bei dem man ein ganzes Arsenal von Waffen gefunden hat, muß selbstverständlich ein gesetzter Weltmann und darf nicht, wie man es öfters sieht, ein junger Mensch sein, denn einem solchen hätte der König von Frankreich den vielleicht schwierigsten der damaligen Gesandtenposten gewiß nicht anvertraut.

Die Jungfrau von Orléans.

Die Geſchichte der Pucelle von Orléans giebt, je mehr ſich die Forſchung mit ihr beſchäftigt hat, der Dichtung Schillers nur immer mehr Recht. Eine der ſeltſamſten Erſcheinungen, geiſtig auf jener feinen Grenze der Geſchlechter ſtehend, wo das Sexuelle faſt aufhört, ein Mädchen, in den einfachſten Verhältniſſen aufgewachſen, vermag ſie, lediglich von reiner Begeiſterung zu ihrem Vaterlande getrieben, alſo recht eigentlich um der „Idee“ willen, und mit den reinſten Mitteln, ein ganzes Volk patriotiſch zu entflammen und gegen einen tapfern und hartnäckigen Feind die glänzendſten Siege zu erfechten. Alle Zweifel und Verdächtigungen, die der Unglaube oder der gemeine Weltverſtand gegen ſie erhoben, ſind von der Wiſſenſchaft längſt zerſtreut. Jeanne Darc (nicht d'Arc) war eine jungfräuliche, keuſche Natur. Jede Vertraulichkeit wußte ſie von ſich fern zu halten, eine wüſte und in Wort und That, wie ſich denken läßt, nicht eben prüde Soldatenſchaar verehrungsvoll zu bändigen und rings um ſich herum reinigend und heiligend zu wirken. Nie hat der religiöſe Fanatismus, der ſo viel Verderben geſtiftet und ſo viel Heuchler und Betrüger herangezogen, in einer kindlicheren und frömmeren Seele Wurzel geſchlagen, nie die Vaterlandsliebe, faſt nur durch ſich ſelbſt, ohne Hülfe der Staatskunſt und Strategie, größere Heldenwunder gethan. Die Stimmen, die das dreizehnjährige Mädchen in ihrem Heimathsorte Dom Remy hörte, waren die Verkünderinnen eines lauteren, unverfälſcht idealen Thatendranges, der ſich,

so frei von aller niedigen Beimischung, in der Geschichte nur in einigen Auserwählten zeigt, über die die Welt lächelnd die Achseln zu zucken pflegt. Das überwältigende Schauspiel des völligen Aufgehens einer Menschenseele in einem großen Gedanken bietet sich hier — war es da nicht begreiflich, daß die Welt das Außerordentliche, wenn es die ersten Regungen der Spottsucht durch seine Thaten siegreich widerlegt, in jenen Tagen wie etwas Außerirdisches anstaunte? In dem Wahn der Menge des fünfzehnten Jahrhunderts konnte nur der Himmel oder die Hölle ein solches Werkzeug gesandt haben.

Auf den ersten flüchtigen Blick scheint die Geschichte also hier einen dramatischen Stoff geschaffen zu haben, wie ihn ein Dichter sich glücklicher nicht wünschen kann, einen Stoff, der besonders dem Schillerschen Idealismus ein wundervolles Organ bietet. In der That, nur ein deutscher Dichter, und nur er konnte diese eigenthümliche Erscheinung poetisch glaubhaft machen. Man wolle aber auch ganz würdigen, mit wie hellsehendem Auge er ihre heilige Größe erkannte, und daß seine Erkenntniß, die mit dem frivolen Vorurtheil und der Tradition in vollkommenem Widerspruch stand, eine der glänzendsten Bethätigungen seines geschichtlichen und psychologischen Ahnungsvermögens war. Heutzutage besitzen wir ein ausgezeichnetes fünfbändiges Quellenwerk, Quicherats „Procés de condamnation et réhabilitation de Jeanne d'Arc", das von den ersten Anfängen der Jungfrau bis zu ihrem furchtbaren Ende auf dem Marktplatz zu Rouen ein actenmäßig festgestelltes Material von einer Vollständigkeit beibringt, wie es kaum über eine andere historische Persönlichkeit jener Zeit vorhanden ist. Ueberreichliche Zeugenaussagen in zwei langen Processen, deren zweiter neunzehn Jahre nach ihrer Verbrennung (30. Mai 1431) begonnen und nach sechs Jahren genauester Untersuchung mit der Erklärung ihrer Unschuld geschlossen wurde, verbreiten über ihr Leben das hellste Licht, und selbst die gegen sie gerichteten Aussagen haben wider ihren Willen nur dazu beitragen müssen, ihren Ruhm zu vermehren. Ein Werk wie dies, oder eine der zahlreichen heutigen geschichtlichen, kirchenhistorischen, juristischen, psychiatrischen und ärztlichen Untersuchungen, die sich

mit der Jungfrau von Orléans beschäftigen, stand Schiller nicht zur Seite; er mußte sich mit einem dürftigen Geschichtsbericht aus dritter Hand begnügen und die Lücken aus eigener Einsicht ergänzen. Auch hierbei leitete ihn Nichts als sein Glaube an die Möglichkeit und Wahrheit einer so ungewöhnlichen, im echtesten Sinne idealen Erscheinung, und nie hat dieser ihn zuverlässiger geführt. Denn religiöse Gefühle bestimmten ihn nicht. Er war ein starker Freigeist und ohne mystische Regung. Aber seine Seele war selbst jener geheimnißvollen Kraft verbunden, die über die Materie hinwegschreitet und den Widerstand der stumpfen Welt besiegt, und sie erschloß ihm das Verständniß dieser seltsamen Natur. Dazu war er in weitester Ausdehnung freigeistig, das heißt, ihn kümmerte es nicht: ob katholisch, ob protestantisch, ob französisch, ob deutsch, und wie der Königin von Schottland, so reichte er, als Protestant, jetzt auch dem Hirtenmädchen von Dom Remy die Rechte, das die Mutter des Heilands mit eigenen Augen gesehen, mit eigenen Ohren gehört zu haben glaubte, wie sie die Buche und den Quell unweit der Marienkapelle ihres Dorfes sah und rauschen gehört.

Und wie ihn de l'Averdys Buch über die Geschichte und den Proceß der Jungfrau (es war 1790 in Paris erschienen) nicht wesentlich fördern konnte, so hätte die dichterische Behandlung, die die seltene Erscheinung bis dahin erfahren, eher im Stande sein müssen, ihn zu verwirren. Die Shakespearesche Pucelle beweist wohl hinlänglich, daß der sonst so übergroße Dichter, dessen dramatische Qualitäten von keinem Poeten aller Länder und Zeiten übertroffen werden, die geschichtliche Ahnungs- und Erklärungsgabe nicht besaß, die ihm blinde Fanatiker andichten wollen. Von einem Verständniß des Geistes des Mittelalters, als dessen letzte große Vertreterin die Jungfrau von Orléans uns erscheint, zeigt sich bei ihm auch nicht die leiseste Spur, und das hexenhafte Zerrbild, das er aus ihr geschaffen, bleibt unhistorisch und unpoetisch zugleich, widerspruchsvoll und roh, eine abstoßende Entstellung der Wahrheit. Sein Britenthum war hinzugekommen, ihn mit Blindheit zu schlagen, und diesen Makel, den Shakespeare der gemeinen Politik Englands in dem Verfahren gegen die

Jungfrau als Engländer noch hinzugefügt — dieſen Makel nach langen Jahren zu tilgen, war das Verdienſt Robert Southeys, der der ſo ſchmählich gerichteten in ſeinem zwar oberflächlichen, aber glänzenden und aus wärmſtem Herzen gefloſſenen Jugendwerk Joan of Arc (1796) eine begeiſterte Huldigung dargebracht hat.

Noch ärger hat ſich Voltaire, der Franzoſe, an dem Schatten ſeiner Landsmännin verſündigt. Er hätte ſich das Actenmaterial verſchaffen können, denn die Quellen ſtanden ihm mühelos offen, aber ſeine freche Spottſucht ging mit ſeinem Gewiſſen durch, und die Geſtalt war ihm willkommen, damit ſie die Geſchoſſe auffange, die Voltaire gegen Königthum, Religion und den morſch und modrig gewordenen Staatshausrath richtete. Er that es mit aller Schärfe, allem Witz, mit hundertfacher Berechtigung, mit jener Rückſichtsloſigkeit und Hartnäckigkeit, die vor Nichts zurückſcheute und, auf ein edles Ziel gewandt, auch, wie der Calas'ſche Proceß beweiſt, die ſchönſten Früchte der Menſchlichkeit zeitigen konnte — aber er vergriff ſich kläglich, als er, um ſeinen Angriffen einen Vorwand zu ſchaffen, dieſe Heilige citirte. Seine Jungfrau iſt eine Dirne bedenklicher Herkunft, eine Stallmagd zu Vaucouleurs, ein ordinäres Ding, das von Sanct Dionys, dem Schutzpatron von Paris, zur Retterin des heiligen Frankreich erkoren wird; und wie Voltaires Witz auch ſprüht und funkelt: wir werden auf Schritt und Tritt von der Herzloſigkeit und dem Bankerott aller ſittlichen Gefühle, der in ſeinem Epos zu Tage tritt, beleidigt. So war dies Gedicht, dieſe „Pucelle d' Orléans" eine Dummheit und ein Frevel zugleich. Es ſollte die Tugend- und Würdenlarven dem Egoismus vom Antlitz reißen, und wurde von der geſchichtlichen Wahrheit ſelbſt jämmerlich zu Schanden gemacht: ein garſtiger Drache, der ſich unter den Füßen und dem Lanzenſtoß des ſiegreichen Engels windet. Ein Glück, daß die häßliche Caricatur den Franzoſen das glorreiche Bild der Jungfrau auf die Länge nicht zu zerſtören vermocht hat. Sie lebt in der Erinnerung ihres Volkes, in Standbildern und Gedenkkreuzen, in Dramen und Pantomimen als Typus und Symbol des franzöſiſchen Patriotismus fort, und Voltaires „Pucelle" iſt vergeſſen.

Aber Schiller hatte gegen sie zu kämpfen, und ihre Macht war dazumal groß. Dem Hof und dem Bürgerthum, allen schöngeistigen und philosophisch-dilettirenden Kreisen behagte diese Mischung von Frivolität, Witz und Aufklärung. Man lachte über Voltaires „Pucelle“ und wandte sich von der „Jungfrau“ des Deutschen verlegen, mit ungläubigem Lächeln ab. Schiller hatte den Stoff mit seinem reinen Glauben an die Kraft des Ideals ergriffen und selbst auf ein künstlerisch-gläubiges Publikum gerechnet — er hatte sich getäuscht. Da „ergrimmte der Dichter ob dieser Verstocktheit und Herzenshärtigkeit“ und richtete gegen den Götzen der Voltaireschen Parodie das flammende Gedicht:

„Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,
Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott.“

Die erste Aufführung des Stückes in Weimar verzögerte sich aus diesen Gründen, um so mehr als der Herzog keinen Geschmack daran fand. So kam denn Leipzig der Residenz an der Ilm zuvor, und als sattsame Entschädigung für die Weimarer Nörgeleien, die den Dichter endlich sogar zu dem Ausspruch veranlaßten, er finde das Stück für die Bühne nicht geeignet, genoß er dort jene bekannte begeisterte Huldigung der versammelten Zuhörer, die, nachdem sie ihn schon nach dem ersten Act jauchzend auf die Bühne gerufen, nach dem Schlusse der Vorstellung vor dem Theater Spalier in langer Reihe bildeten, entblößten Hauptes, um den Genius so im Verstummen der Ehrfurcht, in der feierlichen Stille der Andacht noch höher als durch den lärmenden Beifall im Innern des Hauses zu feiern.

Dies geschah im September 1801. Erst zwei Jahre später, am 23. April 1808, erschien das Stück auf der Weimarer Hofbühne. Der Erfolg war ungewöhnlich lebhaft, aber wie sich erwarten ließ, nicht nachhaltig. Der Zweifel wollte sich nicht zur Ruhe geben. Nicht umsonst hatte Schiller in Bezug auf seine Heldin gesungen: „Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen“. Je voller ihm sein Herz während des dichterischen Schaffens geworden („Mit einer Glorie hat sie (die Dichtkunst) dich umgeben, Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben“), desto empfindlicher kränkte ihn jetzt außer der Spottsucht noch die nüchterne

Philistrosität, die von dem großartigen Pessimismus des Talbot ebensoweit entfernt war, wie von dem Verständniß des Glaubens an den Sieg eines Ideals, und er glaubte sich plötzlich von seinem Volke verlassen.

Und die Bedenken der Menge waren zum Theil sogar berechtigt. Schiller, der als Dramatiker sonst so rationalistisch und so echt historisch verfuhr, hatte diesmal nicht den Muth gehabt, das Wunder zu beseitigen und an seine Stelle die natürliche Kraft der begeisterten Seele zu setzen. Er hatte sich nicht damit begnügt, in der Gestalt der Johanna den Glauben an die Göttliche zu verkörpern, die ihr in Glanz und Glorie erschienen. Er selbst als Dichter glaubte. Johanna verkündigt dem König das, was nur er wissen kann, dem englischen Herold den Tod des Salisbury.

„Er lebte, da du abgingst. Diesen Morgen
Streckt' ihn ein Schuß aus Orléans zu Boden,
. . . . . .
Begegnen wird dir seiner Leiche Zug,
Wenn deine Füße dich zurücketragen."

Sie glaubt nicht nur, aus einer höheren Welt wunderbare Eingebungen erhalten zu haben — Schiller selbst bestätigt ihren Glauben. Nun kann man persönlich von der Subjectivität ihrer Erscheinungen völlig überzeugt sein und sich doch eingestehen müssen, daß in ihrem Leben eine Menge ungelöster, der verstandesmäßigen Deutung verschlossener Dinge ruhen, ja, daß wir hier vor einem Gebiete zu stehen scheinen, das dicht an das „unentdeckte Land" grenzt, vor Geheimnissen, von denen sich unsere Schulweisheit Nichts träumen läßt. Aber, ob nun unfaßbare Thatsachen, wie Jeannes in zahlreichen Fällen glänzend bewährtes Feldherrentalent und ihre Kenntniß der militärischen Dinge, erklärt werden können oder nicht, ob die Gesichte, die sie sah, mehr waren als die Folgezustände krankhafter Störungen ihres Körpers (der sich aus dem kindlichen Zustand nachweisbar nicht entwickelt hatte) oder ihres Geistes, Hallucinationen, wie Mohamet der Prophet, wie Luther auf der Wartburg, wie manches Genie sie gehabt und mancher gewöhnliche Sterbliche — immer hat sich

der Dramatiker doch zu fragen: wo liegt das dramatisch stärkere Motiv? Und steigert die Deutung ihrer Visionen als innerer Vorgänge ihre geistige Schönheit nicht noch anstatt sie zu verdunkeln? Ist es nicht unendlich viel größer und ergreifender, sich zu sagen, daß diese arme Bauerntochter die in Licht und Glanz erscheinenden kronengeschmückten Gestalten aus ihrer eigenen frommen Seele herausgebar und sich selbst den Stern setzte, dem sie folgen mußte — statt daß der Himmel in ihr Dasein griff und sie der Freiheit ihres Handelns, des Thuns ihrer Thaten beraubte? Liegt nicht in jener selbstgestaltenden Kraft wirklich etwas vom Schaffen des Genius? Und wer achselzuckend bedauern sollte, daß ihre Visionen dann ja als eine wesenlose Täuschung ins Nichts zu verweisen wären — müßte der sich nicht den Einwurf gefallen lassen: Hat nur das Existenz, was sich mit Händen greifen läßt? Ist nur das Körperliche wesenhaft? Der Jeanne Darc waren diese Gestalten und ihr Ruf wirklich. Ihr waren sie, ihr lebten sie, und weil sie das thaten, weil sie ihr jungfräuliches Herz ganz erfüllten, es ganz beherrschten und lenkten, darum wurden sie auch für ihre Umgebung, für ihr Land im größten Sinne wirklich: sie verliehen dem schwachen kriegsunkundigen Geschöpf Sieg auf Sieg, befreiten Frankreich von der Knechtschaft der Feinde, setzten einem König, der zu schwach war um selbstthätig nach seinen Rechten zu langen, die Krone aufs Haupt und ließen durch Jahrhunderte und Jahrtausende ihre leuchtende Spur in der Weltgeschichte zurück. Welch' dramatische Kraft liegt in dieser Erschaffung solcher Glanzbilder, solcher Thaten aus dem Kern des Herzens heraus, und wie tragisch ist es, dies von ihrem Glauben ganz erfüllte junge Weib mit diesen Kräften in einer zweifelsüchtigen, sündenschlaffen, energielosen Welt allein zu wissen, einer Welt, die eine Weile verwundert und begeistert ihrem Siegeslauf folgt, um sie dann fahren zu lassen und zu vernichten!

Aber Schiller entschied anders. Der Himmel greift direct in das Drama ein. Er verkündet sich im Donner bei der Anklage des Vaters und verklärt Jeannes Tod mit „rosigtem Schein". Und so sehen sich die Zuschauer in die Lage versetzt, auch ihrer-

seits glauben zu müssen. Mitten in die realsten Elemente des Stücks ragt das Unfaßbare, das Ueberirdische hinein. In menschlicher Sphäre sollen wir das Himmlische veranschaulicht sehen. Das können religiös nur wenige, poetisch nicht einmal so viele. Und so wirkte denn die seltsame Mischung gleich nach dem Erscheinen der Dichtung nur verwirrend und erregte anstatt dramatischer Spannung Befremden und Kopfschütteln. Und diese Erfahrung kann man noch heutzutage bei Andern so oft machen, daß man etwa seine eigene Fähigkeit, sich durch die Phantasie auf den Boden zu versetzen, den Schiller als Fundament seines Baues gewollt und gewählt hat, dagegen nicht in Anschlag bringen darf. Gewiß aber ist, daß man an ein Stück, das nur in der Geisterwelt spielt, immer noch leichter glaubt, als an eine Mischung irdischer und überirdischer Elemente, wenn diese mehr als phantastische Personificationen der Triebe und Kräfte unserer Seele sind, oder wenn sie uns Dinge zumuthen, die von unsrem menschlichen Standpunkt aus „nach der Ordnung" nicht geschehen können. Das äußert sich zunächst in gewissen theatralischen, an sich geringfügigen, Bedenklichkeiten. Der Zauber z. B., den die Rede der Prophetin auf den Herzog von Burgund ausübt, ist in Gedanken wundervoll ergreifend, in der Darstellung wird er, selbst bei der vollkommensten Ausführung nicht recht faßbar und wirklich. Und jene prachtvolle Scene, in welcher die Gefesselte ihre Ketten zerbricht, erregt sogar leicht einen Rückschlag von der Begeisterung über den gläubigen Aufschwung der gequälten hoffenden Seele zur Heiterkeit über die zurückbleibende Königin Isabeau, die ganz verdutzt über das vor ihren Augen geschehene Wunder dreinschaut — das nicht nur sie, das leider auch wir nicht ganz begreifen können. Oder es müßte denn Zauberei im Spiele sein und das Märchen seine Macht und seine Rechte über uns und unsre Einbildungskraft ausüben.

Hindert erklärlicher Weise dieser Contrast die volle theatralische Wirkung (wohlbemerkt nur die theatralische), so hat doch auch als Drama das Stück manchen inneren, schwerer wiegenden Fehler. Johanna Darc ist eine epische Natur, keine dramatische. Sie verharrt vom Anfang bis zur Lionelscene in Ruhe. Und

auch diese Scene bringt sie nur äußerlich aus ihrem Gleise. Eine wirklich dramatische Verstrickung widerfährt ihr nicht, das menschliche Gesetz, das sich wollend oder nicht an ihr, ergreifend genug, vollzieht, lädt ihr eine unverschuldete Tragik auf: das göttliche Gericht, das bei dem Fluch des Vaters mit der Stimme des Donners gegen sie zu sprechen schien, war im Grunde doch nur eine Täuschung. Die ganze Erschütterung ist umsonst dagewesen, und hernach ist Alles, wie es war. Er ist an sich wundervoll, der Conflict der schwachen Menschennatur mit dem Dämon der göttlichen Sendung, aber er ist nicht im höchsten Sinne dramatisch. Es hilft auch Nichts, wie es ein verdienstvoller längst verstorbener Erklärer (Johannes Wedde, „Dramaturgische Spähne", Hamburg) gethan, darauf hinzuweisen, daß die Jungfrau, die sich selbst im Widerspruch mit ihrer hohen Aufgabe fühlt, durch den Donner zum zweiten Male berufen wird. Das ist ganz richtig, aber darum immer noch nicht dramatisch. Auch kommt dem Leser, wenn er im fünften Acte an diese Erklärung der himmlischen Intervention im Gespräch der Johanna mit dem Raimond gelangt, das Voraufgegangene fast wie eine Fopperei vor. Kann man denn nur, unter dem unmittelbaren Eindruck der letzten Scenen des vierten Aetes, in den grollenden Schlägen, die den Anrufungen des Thibaut folgen, etwas anders als eine Bestätigung der Worte des zürnenden Vaters erblicken? Ist nicht der Donner im „Wintermärchen" ganz mit Recht ein Spruch gegen den Leontes? Und hat etwa Schiller selbst eine andere Auffassung gewollt? Jener „Ubique" Böttiger mag ein lästiger ästhetischer Kannegießer und ein doppelzüngiger Mensch gewesen sein, aber seine „Bemerkungen über die Jungfrau von Orléans aus Schillers Munde" vom 26. November 1801, die er im Jahre 1812 in der „Minerva" zu Briefen Schillers an einen jungen Freund umgestaltete, machen doch so sehr den Eindruck, daß sie wirklich auf des Dichters eigenen Aeußerungen fußen, daß man ihnen einen gewissen Quellenwerth nicht wird absprechen können. Und ebenda heißt es: „Der Himmel entsühnt Johannen durch dasselbe Zeichen, wodurch er vorher ihre Schuld bekräftigte .... Es ist noch

nicht genug beachtet, wie von jeher der Donner das Augurium der ungebildeten Sinnlichkeit war."

Jene Bemerkungen versuchen allerdings auch eine tragische Schuld der Johanna zu construiren: in diesem Punkte ganz ohne Glück. „Der schwarze Ritter", heißt es in dem Böttiger-Briefe vom November 1801, „soll dazu dienen, uns mit einem neuen Band an die romantische Geisterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten in einander spielen. Sollte es Jemandem, der auf den Gang des Stückes nur einige Aufmerksamkeit richtet, zweifelhaft sein, daß damit der Geist des kurz vorher verschiedenen Talbot gemeint sei, der ja als Atheist der Hölle angehört? (NB. Hier läßt Böttiger, wie Bellermann in seinem tüchtigen Buche „Schillers Dramen", Band II., S. 262 nachweist, den Dichter zu viel behaupten, denn auf die Identität mit Talbot scheint Schiller in der That, wenn er sie auch gestattete, „kein besonderes Gewicht gelegt zu haben".) Immer sind die Menschen, wenn sie auf der höchsten Spitze standen, ihrem Falle am nächsten gewesen. Das widerfährt von dieser Scene an auch der Johanna. Die Jungfrau muß, da sie ein Wort spricht, das die Nemesis beleidigt, und wobei sie ihren Auftrag vom Himmel weit überschreitet:

„Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert,
Als bis das stolze England niederliegt,"

für solchen Uebermuth nothwendig büßen. Die Strafe folgt ihr in der Verliebung auf dem Fuße nach. Sie begehrt mit Geistern zu streiten. Ein neuer Frevel gegen die heilige Scheu. Eine einzige Berührung des Geistes lähmt sie. Mehr wollte ich dadurch nicht ausdrücken noch motiviren. Am Ende ist doch der ganze Handel mit dieser Verliebung, woran sich so viele ärgern, nur eine Prüfung. Nur die geprüfte Tugend — man erkundige sich nach jedem päpstlichen Proceß von einer Heiligsprechung — erhält die „kanonisirende Palme" — nebenbei bemerkt eine Palme, die der Vatikan auch der Jungfrau vor einigen Jahren wirklich dargereicht hat.

Eine sehr bedenkliche Ausführung! In dem großen Monolog der „Jungfrau" im vierten Act gewinnt es doch durchaus den

Anſchein, als erblicke der Dichter mit der Johanna gerade in ihrer Verliebung ihre Schuld. Und nun ſoll ſie plötzlich die Strafe ſein?

„Und aus der Freude Kreis muß ich mich ſtehlen,
Die ſchwere Schuld des Buſens zu verhehlen."
. . . . . .
„Ich, meines Landes Retterin,
Des höchſten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ich's der keuſchen Sonne nennen,
Und mich vernichtet nicht die Scham?"

Sie unterſcheidet ſelber ſehr richtig, daß ſie den Walliſer Montgomery dem Schwert geopfert und dem Lionel das Leben geſchenkt. In Wahrheit iſt nun dieſer „Handel", wie es in dem Briefe heißt, auch nur eine „Prüfung", mithin keine der Johanna anzurechnende dramatiſche Schuld. Trotz alledem erſcheint er aber ſo, wogegen die Ueberhebung in den Worten der Jungfrau ſo flüchtig und unbetont vorübergeht, ohne daß der Dichter im Verlauf der Handlung je wieder darauf zurückkäme, daß in ihr auch nicht einmal vermuthungsweiſe die tragiſche „Schuld" erblickt werden kann. Hätte Schiller gleichwohl verſucht, die Sache ſo zu wenden, ſo wäre dies offenbar nur das Reſultat einer ſpäteren Reflexion, für welche ſein Werk ſelbſt nicht eintritt. Er, der ſo planvoll arbeitete, würde entſchieden Nichts verſäumt haben, dieſen Punkt genügend hervorzuheben, wenn er ihm ſchon während des Schaffens als der entſcheidende aufgegangen wäre. Es wäre ihm dann mit der „Jungfrau" genau ſo wie mit dem „Don Carlos" (in den Briefen über das Werk) ergangen. Sobald ein Dichter beginnt, ſeine Schöpfung zu deuten, wird es ſich ſtets um die Bemäntelung einer Schwäche handeln. Durch ſich ſelbſt muß das Kunſtwerk reden; jeder künſtlichen Auslegung ſpricht es Hohn.

Nun iſt aber M. Evers in ſeiner feinen und ſorgfältigen Unterſuchung über „Die Tragik in Schillers Jungfrau von Orléans" (Leipzig, Teubner, 1898) allerdings der Meinung, daß die Dichtung in dieſem Falle genugſam durch ſich ſelber rede. Auch er ſieht in der „Ueberhebung" der Jungfrau, in der Hybris und der Ate die Wurzel von Schuld und Tragik und nennt die

Montgomery-Scene die Achse der Gesammttragik, weil Johanna die Grenzen ihres reinen Propheten- und Führerberufs durch persönliche Einmischung in den Einzelkampf und die Tödtung einzelner, sogar wehrloser Feinde in ihr augenfällig überschreite. Denn wie sie, nur mit der Fahne in der Hand, bei ihrem ersten Erscheinen den Feind zu Paaren treibt, so sei ihr das Schwert zu führen überhaupt nicht bestimmt: eine Auffassung, die ihre gesammte Umgebung theile. Das scheint wirklich zu stimmen. Auch die historische Johanna zog mit der Fahne in den Kampf und war des Glaubens, niemals einen Menschen getödtet zu haben. Aber, so darf man doch fragen, wenn es in Johannas idealem Beruf lag, ohne Schwert zu siegen, warum hat der Dichter das nicht von Anfang an bestimmt betont? Warum läßt er sie selber nach dem heiligen Schwert in der Catharinenkirche von Fierbois schicken, das ihr der Geist gewiesen? Wozu dies Schwert, wenn sie es doch nicht gebrauchen soll? Ich glaube denn doch, daß die Absicht des Dichters, die Hände der jungfräulichen Prophetin von Blut zu enthalten, undurchführbar war und daß er sich darum in unvermeidliche Widersprüche verstrickte. Gerade in dem Zwang aber, den der Krieg dem weiblichen Gefühl Johannas auferlegt, erblicke ich wie in ihrer ganzen Sendung einen Theil ihrer Tragik, aber nicht auch ihre Schuld. Und wohl selbst „ihre Leugnung aller irdisch-natürlichen Beziehungen", „ihre Selbstvergleichung mit den Engeln Gottes" dünkt mich kein sündhafter Uebermuth: sie sah sich ja wirklich durch die Hand der Gottheit den Ihrigen entrissen, über alles Natürliche hinausgehoben, und empfand „der Männer Auge schon, das sie begehrt", als „Grauen und Entheiligung." Daß sich die Natur dann doch meldet und sie in ihren eigenen Augen so tief herabstürzt wie in der Lionelscene, ist gleichfalls nur ein tragisches Leid, das über die Arme kommt. Sie selber, Johanna, mag, ja sie muß bei ihrem überfeinen, gesteigerten Empfinden diese Schickung als eine Schuld tragen, denn die göttliche Erwählung, die ihr im gewöhnlichen Menschensinne zum Fluch wurde, ist doch zugleich auch ihre Begnadung, ihr höchstes Glück und Gut und legt ihr die höheren Pflichten auf, die sie, wenn

auch nur für die Dauer einiger Secunden versäumt. Aber, wie hart sie sich selber anklagt — wir, die Zuschauer, sind ihr die mildesten Richter. Wir treten ihr tröstend mit den Worten ihres eigenen Monologs zur Seite: „Ach, es war nicht meine Wahl!“

Noch ein anderes hindert den vollen Genuß des Werkes. Es liegt in der Natur der gläubigen Begeisterung, daß sie nicht lange andauert. Wer mit der wärmsten Antheilnahme dem Vorspiel und der Erregung des ersten Actes gefolgt ist, wird doch schon beim zweiten erlahmen. Vollends beim dritten, der einen Stillstand in der Handlung bringt. Die Versöhnung des du Chatel mit dem Herzog von Burgund, die Werbungen la Hires und des Bastards sind Intermezzi, an sich ohne Reiz, matt und ohne rechte Beziehung zur Hauptsache. Erst die Begegnung mit dem Lionel hebt das Stück wieder auf die Höhe des Schillerschen Bühnengenius. Nun ruht aber auf dem Ganzen der verschwenderische Segen einer Sprache, und eine Begeisterung spricht aus jedem Verse, daß man dennoch nicht müde wird, dem Dichter-Propheten zuzuhören. Es ist der Glanz und die Pracht der Romantik, die uns blendet und unser Auge für die Schwächen des Dramas verschließt. Eine solche Blendung will aber die Kunst nicht. Was das Schauspiel uns bringt, sollen wir in ruhiger, klarer Beleuchtung sehen und prüfen und stichhaltig finden.

Zu Allem kommt nun aber noch eine der eigenthümlichsten und doch eine so naheliegende Thatsache, die gegen die Vermuthung, der Stoff der „Jungfrau von Orléans“, wie Schiller ihn gestaltet, sei dramatisch dankbar, deutlich zu sprechen scheint. Denn so sehr der Dichter seine Heldin mit Glanz und Duft umwoben, so wundervoll die Wogen ihrer Rede dahinrauschen in jenem begeisterten:

„Der fremde König, der von außen kommt,
Dem keines Ahnherrn heilige Gebeine
In diesem Lande ruhn, kann er es lieben?
Der nicht jung war mit unsern Jünglingen,
Dem unsre Worte nicht zum Herzen tönen,
Kann er ein Vater sein zu seinen Söhnen?“ —

ſobald Talbot kommt, ihr Widerſacher, geſchlagen wird und ſtirbt, packt es uns plötzlich und zieht uns zur Erde, unſerer Stätte, ſo ſchwer nieder, daß wir den Himmel und alle ſeine Wunder vergeſſen, um mit dem zu fühlen und zu leiden, der Fleiſch von unſerm Fleiſch und Bein von unſerm Bein iſt. Hier iſt eine vollkommen menſchliche, nicht vom Wunder geſtützte, echt dramatiſche Geſtalt, und keinen ſchlimmeren künſtleriſchen Gegner konnte Schiller ſeiner Johanna als dieſen Talbot gegenüber ſtellen. Im Drama ſtirbt er, im Kunſtwerk ſiegt er. Dem Wunder, dem Himmelsglauben hätte der Cynismus, die Verbrüderung mit der Hölle gegenüber treten müſſen — das hätte einen Kampf gegeben, der, ſo oder ſo, zu Talbots Untergang führen mußte. Denn Gottvater hätte von dem Dichter ſo wenig wie im Buch Hiob und im „Fauſt“ im Stich gelaſſen werden dürfen. Statt deſſen — was ſehen wir? Einen Mann der klarſten Vernunft, zwar ohne Schwung, herb und nüchtern, aber doch voll Mark und Kraft, einen freien, großen Geiſt. Und wer beſiegt dieſen? Die Begeiſterung, das Ideal? Das wäre herrlich und erhaben. Aber nein: der Aberglaube, der Fanatismus — denn anders kann der Glaube an die Sendung der Jungfrau dem Talbot nicht erſcheinen, und anders erſcheint er auch uns in der Stunde ſeines Sterbens nicht, uns, die wir die wankelmüthige Menge kennen, die der göttlichen Wunder ſo bald müde iſt. Ein glänzender Wahn, ein Rauſch, ein Strohfeuer — der ſchmähliche Abfall des Königs und des Landes von ihrer Retterin beweiſ't, wie lange die Begeiſterung dauert! — vernichtet die Früchte ſeiner Siege. Er hat ganz Recht, in ingrimmigen Zorn mit ſeinem letzten Odem die großen Worte zu rufen:

„Erhabene Vernunft, lichthelle Tochter
Des göttlichen Hauptes, weiſe Gründerin
Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne,
Wer biſt du denn, wenn du dem tollen Roß
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden,
Ohnmächtig rufend, mit dem Trunkenen
Dich ſehend in den Abgrund ſtürzen mußt.“

Und wie begreiflich ist es, daß er fortfährt:

„Verflucht sei, wer sein Leben an das Große
Und Würd'ge wendet und bedachte Plane
Mit weisem Geist entwirft! Dem Narrenkönig
Gehört die Welt —
. . . . . Wären wir als Tapfre
Durch andre Tapfere besiegt, wir könnten
Uns trösten mit dem allgemeinen Schicksal,
Das immer wechselnd seine Kugel dreht —
Doch solchem groben Gaukelspiel erliegen!
War unser ernstes, arbeitsvolles Leben
Keines ernsthaftern Ausgangs werth?"

Nimmt man nun aber gar noch die düstere Poesie seines letzten Sterberöchelns hinzu, die zu den ergreifendsten Partieen der ganzen Dichtung gehört, dann hat man ein Bild beisammen, dessen Größe und Gewicht das Widerspiel schier erdrückt. Empfindlicher hat nie ein Dichter in sein eigenes Fleisch geschnitten, und gewiß hatte er es nie weniger nöthig. Es ist nicht anders: Talbot ist dem Dichter zu lieb geworden. Schiller hätte, als er sein Bild entwarf, Entsagung üben müssen. Und wollte er ihm keine kleinen Züge geben, so hätte er ihm doch die Verkündigung einer Wahrheit vorenthalten müssen, gegen die aller Optimismus Nichts vermag: des Uebergewichts des Schlechten und Niedrigen, des Elends in der Welt. Er durfte uns nie in die Lage führen zu sagen: dieser Sterbende spricht leider wahr. Wollte er ihn nicht mit der Hölle verbinden, dann hätte er auch die Jungfrau des Wunderbaren entkleiden und demnächst beweisen müssen, daß die Begeisterung und der dämonische Glaube an die Heiligkeit der vertretenen Sache schließlich doch mehr vermag als alle Klugheit, als der Materialismus in all seiner Trostlosigkeit. Er hätte nicht den Unglauben am Glauben, er hätte die gemeine Weltweisheit am Gefühl scheitern lassen müssen, den Pessimismus am Idealismus. Statt dessen sinkt der Bau der Vernunft vor den Stürmen einer wohl schönen, aber lebensunfähigen, flüchtigen Schwärmerei der großen Masse zusammen — und unsre Sympathie steht nicht auf Seiten dieser Siegerin, trotz Bellermann, der mich bekämpft, ohne mich recht verstanden zu haben,

und der mir einmal sogar das unschuldige Wort „Pucelle“ aufmutzt, als enthielte es eine Lästerung.

Jetzt aber kommt das Hauptbedenken, und das liegt weniger in dem, was Schiller aus dem historischen Stoff gemacht, als vielmehr in dem, was er nicht daraus gemacht hat. Fehlte er schon, als er, mit dem Glauben Johannas an die Wirklichkeit ihrer Wunderwelt nicht zufrieden, diesen Wundern eigene Realität gab, die ihre dramatische Bedeutung nur schwächen konnte, so verzichtete er, indem er ihr die tragische Martyrkrone nahm, damit auf den erschütterndsten Contrast, den ergreifendsten Ausgang, der in einem Trauerspiel nur denkbar ist. Denn man vergegenwärtige sich, wie es dieser Armen ergangen, um der Menschheit ganzen Jammer zu empfinden. Man sehe sie, die geschichtliche Jungfrau, die König und Volk aus der Ohnmacht aufgerüttelt, in Rheims, ihrem ersten Ziel, bei der Krönung des Dauphins, das Banner in der Hand, „das Merkziel der Betrachter“, geehrt, gepriesen, mit Gnaden überschüttet, von denen sie nur eine einzige annimmt, und auch diese nicht für sich: die Befreiung ihres Heimathdorfes von allen Steuerlasten. Man verfolge ihren Weg von dieser stolzen Höhe herab ihrem Endziel, der völligen Befreiung Frankreichs, zu und sehe sie nun plötzlich vom Glück verlassen. Eine Wunde, die sie vor Paris am Schenkel, im Kampfe für ihre Landsleute, empfängt, entzieht ihr das Vertrauen derselben Landsleute, für die sie blutet — es behagte dem Pöbel nicht, daß sie verletzlich war. Der König zog sich von ihr zurück. Da eilte sie mit einer kleinen Schaar auf eigene Hand weiter, um Compiègne zu retten, und gerieth von burgundischer in englische, aus der harten in die härtere Gefangenschaft. Ein Versuch, sich durch einen Sprung vom Thurm zu ihrem Heer zu retten um ihre Sendung zu vollenden (nicht um sich zu tödten) schlug fehl; in einem schändlichen Proceß, dem sie mit bewundernswerther Klarheit und Festigkeit Stand hielt, sprach man sie der Hexerei und aller möglichen Scheußlichkeiten schuldig und verurtheilte sie zum Tode. Da brach auf einen Augenblick ihr Muth; an eine Clausel klammerte sie ihre Hoffnung, und mit einem bittren Lächeln um den Mund unterzeichnete sie eine Abschwörungs-

formel und sicherte sich damit die Begnadigung zu ewigem Gefängniß. Nun aber begann das härtere Leid. Sie hatte ihr männliches Kriegskleid ablegen und sich verpflichten müssen, nur Frauenkleider zu tragen. Aber man legte ihr das alte liebe Gewand im Kerker verführerisch nahe, und als rohe Soldaten, die sie bewachten, ihre Ehre bedrängten, griff sie in ihrer Noth darnach und widerrief die Abschwörung mit gefaßter Seele. Das war ihr Ende. Qualvoll schrie das junge Leben noch einmal in ihr auf, dann kam der alte Geist des Friedens und der Ergebung aufs Neue über sie. Sicher und ruhig bestieg sie den Scheiterhaufen; ja, den Mönch, der ihr das Crucifix vorhielt, warnte sie liebevoll vor der Nähe der Flammen, und betend verschied sie, „die Hexe, die Teufelsbannerin, die Gottesleugnerin" — sie, die frömmste Seele des Erdenrundes, in frischer, makelloser Jugend, neunzehn Jahre alt! Giebt es ein tragischeres Geschick? Und überwindet nicht die Größe dieser wunderbaren Natur den bloßen herzerweichenden und nervenfolternden Jammer? Welch ein Leben — welche Gesundheit und Schärfe des Verstandes, und bei aller Kenntniß der realen Dinge welche Unversehrtheit des Herzens, welches Erfülltsein vom Glanz des Ideals! Und welch ein Sterben, dem selbst der Verzweiflungsruf „Warum hast du mich verlassen?" fehlt!

Warum vermied nun Schiller, der in der Wahl der dramatischen Motive weit mehr als Goethe „realistische" Dichter, in diesem Falle den Anschluß an die Tragödie, die ihm die Geschichte darbot? Scheute er die Furchtbarkeit des Schlusses, den er im ersten Anlauf der Jugend sicherlich nicht umgangen haben würde, verzweifelte er an der Möglichkeit, den Stoff vor dem Naturalismus zu bewahren, dessen Regungen er seit dem „Don Carlos" überwunden zu haben glaubte und wirklich überwunden hatte? Oder schien ihm der Feuertod der Jungfrau nicht der wirkliche Abschluß ihres glorreichen Daseins? Vielleicht dachte er an ihren Rehabilitationsproceß, an alle Sühnung, die ihr Tod gefordert, an ihre Verklärung in dem Gedächtniß ihres Volkes; und es schien ihm nur künstlerisch, die Zeit von 1431 bis 1456 zu überspringen und als Dichter das letzte endgültige Urtheil der Geschichte aus-

zusprechen. Es fehlt nicht an Andeutungen dafür, und seiner großen weitsehenden Art würde eine solche idealisirende Behandlung der Wirklichkeit nur entsprochen haben. Einen dramatischen und tragischen Gewinn hat uns jedoch diese Freiheit nicht gebracht.

Freilich hätte eine Auffassung, die der Geschichte treuer folgte, auch eine andre Behandlung der übrigen Personen, des ganzen Stoffes bedingt. Der König und seine Großen hätten aus dem bläßlichen Dämmer der Zeichnung in ein stark realistisches Licht versetzt, der Egoismus, die Leidenschaft und die Niedrigkeit ihrer Motive scharf betont werden müssen. Man sollte denken, auch eine Liebesneigung, stärker und tiefer als die der Jungfrau zum Lionel, hätte zum Angelpunkt der Katastrophe gemacht werden können. Sicher ist, daß Jeanne Darc Augenblicke hatte, in denen ihrer Seele die Flügel sanken — und wie nahe liegt es, die mächtigste der Leidenschaften für diese Rückfälle in die Sterblichkeit verantwortlich zu machen. Aber das wäre ja Alles ausführbar und dem Schillerschen Genius erreichbar gewesen, und um so mehr ist es zu bedauern, daß der Dichter dieser Möglichkeit der Behandlung des Stoffes auswich, als er sie selbst schon erwogen und, wie es scheint, nur mit schwerem Herzen, wieder aufgegeben hatte. Der oben citirte Brief (giebt wenn man ihm trauen darf) darüber wieder die interessantesten Aufschlüsse: „Ich hatte dreierlei Pläne bei der Bearbeitung dieses Stoffes, und gestattete es die Zeit und das kurze drängende Leben, so würde ich die beiden andern gleichfalls ausführen. Besonders lockend war mir der Gang des Stückes, wo ein treues Gemälde der damaligen ruchlosen Sitten und vor Allem der gedankenlosen Ausgelassenheit am üppigen Hofe des Dauphins mit den Angriffen der Engländer und mit der Entschlossenheit des begeisterten Mädchens ganz anders contrastirt hätte, als jetzt, wo ich den Dauphin nur schwächlich und in dieser Schwächlichkeit liebenswürdig schildern durfte. Dann würde auch die Johanna in Rouen verbrannt worden sein. Gewiß, es kostete mir einen geringen Kampf, als ich mit den ersten vier Acten fast ganz fertig war, von der Geschichte in das romantische Feld der Möglichkeit überzuschweifen.“ Warum that er es

dennoch? Schiller nennt es an einer anderen Stelle des Briefes eine „Wiedereinsetzung in die Rechte des romantischen Zeitalters, dem sie (die Jungfrau) angehört.“ Diese Erwägungen laufen aber doch nur auf das versöhnliche Ende hinaus, das dem Dichter in seiner damaligen Gemüthsverfassung vor dem schneidenden Hohn des tragischen Schlusses den Vorzug zu verdienen schien. Daß dies ein Irrthum war, beweisen die obigen Ausführungen deutlich genug.

Wie dem nun aber auch sei, schließlich haben wir es hier nicht mit dem Drama zu thun, wie es möglicherweise hätte werden können, sondern mit dem, wie es geworden ist, das, ob man nun dem Wunder sein Herz erschließen will oder nicht, des Bewunderungswürdigen jedenfalls genug enthält. Alles, was die funkelnde Ehre der Paladine nach außen hin kenntlich macht, Alles, was die wonnevollste Schwärmerei in den Vorstellungen des Jenseits, dessen „Himmel voll Engelknaben“ ist, reden mag — das spricht sich in diesen Versen aus. In goldenem Harnisch, mit wallenden Federbüschen ziehen die Worte einher — oder sie schweben entzückt auf leichten Flügeln in goldenen Wolken,

langsam verschwindend in das Land der Wonnen.

Nicht immer ist die Grenze zwischen dem Poetischen und dem Schönrednerischen inne gehalten. Die Rührung wird hie und da weichlich sentimental, die Gedankenfülle des „Wallenstein“ fehlt und mußte fehlen, das Kriegerische artet in Prahlerei aus. Aber die holdeste Lyrik, das hinreißendste Pathos, die körnigste Knappheit anderer Stellen bieten für diese Mängel Ersatz. Der erste Act bringt Alles zusammen. Die Erzählung der Jungfrau, ihre machtvollen Schlußworte („König von England, und ihr, Herzöge Bedford und Gloster“), die markige Sprache Dunois', des frischesten unter allen Schillerschen Helden, einen jener Musterbotenberichte in dem berühmten „Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht“, und zu Allem eine architektonische Gliederung und eine dramatische Spannung, die den ganzen Act zu einem theatralischen Prachtwerk macht. Dunois' Ungeduld, die feine und glückliche Einführung des Königs, dessen thatenloses Aesthetisiren von der liebenswürdigsten Seite erfaßt und leise humoristisch angehaucht

ist, die Sendung der Bürgerschaft von Orléans, das Wachsen der Sorgen, die Verzweiflung — und dann der plötzliche Umschwung, der Bericht des Sieges, der Jubel der Menge, bis sie, die Retterin, selbst erscheint und alle entscheidenden Züge ihres Wesens wundervoll exponirt: das Prophetische, die mädchenhafte Unschuld, die ländliche Schlichtheit, endlich die grimmige Erregung der Kriegsgöttin in der Abfertigung des frechen englischen Herolds — das ist Alles von größter Eindringlichkeit, und Scenen von gleich mächtiger Theaterwirkung hat das Stück mit Ausnahme des Schlusses des vierten Actes und des übergewaltigen Endes des Talbot nicht mehr.

Die Darstellung der Johanna gehört zu den allerschwierigsten Aufgaben, deren vollkommene Lösung auf der Bühne wohl nie Ereigniß werden wird. Die Vermischung des einfachen Hirtenmädchens mit der schicksalkündenden Seherin („Und einen Donnerkeil führ' ich im Munde") ist schwierig bis zur Unmöglichkeit und weit complicirter, als das Bild der geschichtlichen Jungfrau. Sie erfordert ein aller Modulationen fähiges Organ, zarteste Innigkeit und kriegerische Kraft. Alles Conventionelle muß, schon in der Tracht, ausgeschieden sein — ein einfaches weißes Kleid, mit dem Lammfell umgürtet, so sitzt sie unter der Eiche, mit einem Stecken verlorene Zeichen in den Sand malend. Eine übermäßige Stimmkraft, eine das Maß des Menschlichen überragende Persönlichkeit sind keine Erfordernisse. Der göttliche Dämon steht mit dem schwachen Gefäß ja eben in Widerspruch. „Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen." Es genügt, wenn die Stimme Glanz und Fülle genug besitzt, um nicht zu versagen und dünn zu erscheinen, und wenn sie jenen seelischen Aufschwung zu nehmen vermag, der höher trägt als die höchst gehenden Wogen des Organs. Eine schöne und mit einer begnadeten Stimme ausgerüstete Schauspielerin (Franziska Ellmenreich) sah ich einmal Alles vozüglich treffen, was an der Jungfrau menschlich und leidenschaftlich ist, aber jenem fast willenlosen Zug der wunderbaren Gestalt, jener dunklen, mystischen, treibenden Gewalt, die sich der Seele wider ihren Willen bemächtigt, jenem Unbewußten, das dicht an den Grenzen des Wahnsinns liegt, wußte sie keinen

Ausdruck zu verleihen. Ein geistvolles Auge, hell und klug, blitzte unter dem Helm hervor, aber der räthselhafte göttliche Schauer ging von der edlen Gestalt viel weniger aus als das lodernde Feuer der Menschenseele. So schön sie sich die Erzählung vor dem König mit dem visionären Schluß zurechtgelegt hatte — vollkommen glaubhaft war sie doch immer erst da, wo der furor propheticus sie verließ. Hinreißend war der Monolog, das Gebet! Aber nicht die düstere Kassandraklage „Schrecklich ist es, deiner Wahrheit sterbliches Gefäß zu sein", sondern der Schmerz eines liebenden Weibes klang aus den schönen Versen „Frommer Stab", aus der Art, wie sie das „Ach!" seufzte — so genommen, so genossen waren sie wunderschön, aber dem dichterischen Willen entsprachen sie nicht.

Die Verkörperung der Jungfrau hat übrigens mit dem Wunder Nichts zu thun. Wenn nur das Geniale ihrer Natur der Schauspielerin aufgegangen ist. Ein solches Erfülltsein von einem Gedanken, ein solches Hindrängen aller Fasern nach einem einzigen Ziel, eine solche dämonische Inspiration giebt es auf allen Gebieten des menschlichen Seelenlebens und Handelns. Mit dem Glauben, der Religion sind sie keineswegs ausschließlich verknüpft — sie sind die Oriflamme des Genius, der aus dem Urgeist selbst schöpft, nicht wissend und nicht wollend, im Bann der innern Stimme, die ihn unwiderstehlich treibt. In der (eigenthümlich antikisirenden und ersichtlich außerhalb des Zusammenhangs der ganzen Dichtung entstandenen) Scene mit dem Montgomery, der einzigen, die im sechsfüßigen Jambus geschrieben ist, spricht Schiller diesen unheimlichen Zwang erschöpfend aus:

„Stirb, Freund! Warum so zaghaft zittern vor dem Tod,
Dem unentfliehbaren Geschick? — Sieh mich an! Sieh!
Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin
Geboren, nicht des Schwerts gewohnt ist diese Hand,
Die den unschuldig frommen Hirtenstab geführt.
Doch weggerissen von der heimatlichen Flur,
Vom Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust
Muß ich hier, ich muß — mich treibt die Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten — euch zu bittrem Harm, mir nicht

Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt."

Ihre göttliche Sendung ist zugleich ihr schwerstes Leid. Alle um sie herum sind glücklich: die Sorel, die Schwestern und ihre Männer, der König und die Fürsten — nur sie nicht. Ihr Glück ist nicht von dieser Erde. Sie trägt das irdische Band schwerathmend wie eine Kette. Erst im Reiche des Ideals, das greifbar, den Sinnen faßbar nirgend existirt, lebt sie und wird frei. Niemand begreift sie, weder Freund noch Feind, weder der einfache Sinn der Schwestern noch die Schwärmerei der Agnes, weder des Dauphins blinde Vergötterung noch des Bastards ritterliche Liebe. Die starkgeistige Vernunft (Talbot) wird an ihrem Räthsel eben so zu Schanden wie die trübe, unreine, alle Scham und Sitte mißachtende Leidenschaft (Isabeau) und die ängstliche Schwunglosigkeit und Schwarzseherei (Thibaut).

„Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister,
Sie liegen wartend unter dünner Decke" —

diese schwarzgallige Furcht vor den Fahndungen der dunklen Macht, der der Vater die Tochter anheimgegeben glaubt, und von der er Unheil auch für sich und sein eignes Haus erwartet, dieser praktisch-sorgsame Sinn, aus dessen Sprache doch nie etwas wie Liebe klingt, gehört zu den besseren Zeichnungen in der Umgebung der Jungfrau. Im Uebrigen herrscht, wenn man Talbot und Dunois, die ersten Scenen des Königs und die häßlich und kraftvoll zugleich und in ihrem scharfen und leidenschaftlichen Zungenkampf mit den Feldherren ganz individuell wirkende Königin ausnimmt, in der Charakteristik ein akademisches Niveau, auf das auch die Goethesche Kunst zu Zeiten hinabsank, von dem sich aber beide Dichter im Zusammenraffen ihrer künstlerischen Kräfte leicht wieder emporheben konnten. Im la Hire, du Chatel, Burgund, dem Bertrand, den Freiern, selbst im Lionel verwischen sich unter dem schönen Gleichmaß der Diction die charakteristischen Contouren. Auch den jungen Raimond kann ich nicht ausnehmen. Seine rührende, unerschütterliche Treue ist nur erst eine Eigenschaft; zum Charakterzug würde sie durch die persönliche Ausgestaltung

der Figur werden, die sich eben auch aus dem Banne einer gewissen physiognomielosen Allgemeingültigkeit in Wort und Handlung nicht auslöst.

Auf der Bühne bedarf die „Jungfrau von Orléans" der allerkundigsten Hand, die ihren ganzen prachtvollen Apparat so in die Erscheinung treten läßt, daß die Phantasie der Zuschauer ihn nicht Lügen straft. Gerade dies Drama ist entscheidend für den wahrhaft poetischen und theatralischen Sinn des Regisseurs. Wer die „Jungfrau" damit „würdig" zu insceniren denkt, daß er einen möglichst pomphaften Krönungszug arrangirt, der ist zu bedauern. Man könnte sich denken, daß er schön und so „historisch" ausfiele, daß die Augen mit Vergnügen auf all seinen Einzelheiten verweilen würden — aber hier ist eben die Grenze zwischen der Poesie der mise-en-scène und dem bloßen Gepränge. Der Act der Krönung ist für den Zusammenhang der Dichtung nothwendig, und der festliche Zug gehört zweifellos dazu. Aber es würde genügen, wenn wir nur seine letzten Ausläufer sähen (den König und die Schließenden) und uns die Uebrigen schon in der Kirche zu denken hätten. Auf alle Fälle darf er nicht noch weiter ausgedehnt werden, als Schiller es vorgeschrieben hat. Je länger er währt, desto stärker wird sich in dem gebildeten Zuschauer die Abneigung gegen die Aufdringlichkeit regen, mit der solche Künste, die nur im Dienste der Dichtung verwandt werden sollen, Musik und Decorationskunst, sich hier ausschließlich geltend machen. Schiller selbst hat sich gegen den Luxus, der bei seinen Lebzeiten u. A. in Berlin in dem Krönungszug entfaltet wurde, ausgesprochen. Er schien doch im Voraus nicht berechnet zu haben, daß die Ausführung der Regieanweisungen, die er in Bezug auf diesen Punkt gegeben, zur Ablenkung von seinem Drama führen würde. Auch übt nach der Befriedigung der Schaulust und nach dem aufregenden Schwung der Marsch-Musik das gesprochene Wort nicht mehr die ihm gebührende Wirkung. Es erscheint nach dem nicht besseren, aber für die Sinne stärker wirkenden Reiz auf Auge und Ohr unverdienter Weise matt und kraftlos.

Ebenso bedenklich wie diese Ueberladung ist das Ungeschick, mit welchem die Schlachtscenen behandelt zu werden pflegen.

Undarſtellbare Kämpfe und Gefechte verlege man doch lieber hinter die Scene, vor Allem aber bewahre man das an Harniſch- und Schwertgeraſſel ſo überreiche Stück durch eine ganz einfache Vorkehrung vor der ſchmachvollen Lächerlichkeit, der einer ſeiner Theile auf der Bühne in der Regel verfallen iſt. Die Theater müſſen ein den Schall auffangendes, weiches „gefüttertes“ Podium bekommen, der Holzboden nöthigenfalls mit einer, die Verſenkungen beſonders umſpannenden Stofflage — welche, das muß den Tapezieren überlaſſen bleiben — überzogen werden können. Dazu genügt jedoch nicht blos die beliebte grüne Decke. Jedesmal, wenn der Schluß des zweiten Actes der „Jungfrau“, in welchem Dunois, la Hire und Burgund Schwert und Schild fallen laſſen, herankommt, oder wenn die Räuber im fünften Act der Bühnenausgabe auf Carls Aufforderung „Laßt fallen“ ihre Dolche zu Boden werfen, wird mir angſt und bange. Das iſt ein Geklapper, bei dem der letzte Reſt von Illuſion verſchwindet. Fällt in Wirklichkeit ein Schild auf den Erdboden, ſo giebt es einen einmaligen dumpfdröhnenden, nicht eben unangenehmen Klang; auf dem hölzernen Grunde aber raſſelt ſolch' ein Ding heillos und beſinnt ſich noch in wiederholtem Hin- und Herwiegen, ob es zur Ruhe kommen ſoll oder nicht. Nun verhält ſich aber die Kunſtwahrheit zur Naturwirklichkeit etwa wie der Ton zum Geräuſch. Vor jener verſchwinden alle zufälligen, unlauteren Schlacken, das blos Sinnliche wird geiſtig geadelt, verklärt, nur das Weſentliche kommt zur Geltung. Wie nun aber, wenn die Kunſt, die die Natur idealiſirt wiedergeben ſoll, gerade umgekehrt verfährt und einen natürlichen Proceß (das Geräuſch der niederfallenden Schilde) nicht nur gerade ſo wie in der Wirklichkeit, ſondern bedeutend verſchlimmert wiedergiebt? Wo bleibt der ſchöne Schein der Wahrheit, wenn uns dieſer Spektakel deutlich vor die Ohren führt, daß die Schauſpieler nicht auf franzöſiſcher oder böhmiſcher Erde, ſondern auf ganz gewöhnlichen Holzbohlen ſtehen und das, was ſie ſcheinen, eben nur ſpielen? Man wende nicht ein, daß eine ſolche Vorkehrung unthunlich ſei, weil ſie (beiſpielsweiſe in der Oper) die Akuſtik beeinträchtigen würde. In den genannten Fällen ſoll ſie ja gerade die Akuſtik beeinträchtigen. Und wäre

eine ſolche Bekleidung für das ganze Podium wirklich unthunlich, dann ſind wenigſtens einzelne Stellen desſelben entſprechend zu bedecken. Es iſt geradezu lächerlich, daß man bei der glücklichen Täuſchung, die unſere weit vorgeſchrittene Decorationsmalerei heutzutage hervorzubringen im Stande iſt, durch die mangelhafte Beſchaffenheit des Podiums von Zeit zu Zeit recht derb daran erinnert werden ſoll, daß, was droben geſchieht, nichts Wirkliches iſt. Den Himmel giebt man ja durch ſtets ſich vervollkommnende Soffiten ganz trefflich wieder; nun ſorge man auch für die Erde!

Turandot.

Ein anmuthiges Lächeln um die Lippen des ernſteſten Mannes! Ein heiteres, freundliches Werk, das, ob es ſchon fremdem Land und Geiſt entſtammt, doch wegen der Beziehungen unſeres größten Dramatikers zu ihm von den deutſchen Bühnen nie völlig vernachläſſigt werden ſollte. Ein einfacher Stoff iſt in ihm mit großer Grazie und mit ſeltenem Geſchick in dem Treffen des Märchentones in der Vereinigung des Tragiſchen mit dem Komiſchen behandelt worden. Davon iſt ein gut Theil freilich Carlo Gozzis Verdienſt. Dieſer eigenthümliche Mann wurde, wie man in Italien ſagte und wohl auch glaubte, aus Aerger zum Dichter, aus Aerger über die Schöpfungen der Goldoni und Chiari, die ihm nicht gefielen — begreiflich genug bei dem grundverſchiedenen literariſchen Charakter der Drei und Gozzis ſtarkem und eigenartigem dichteriſchen Naturell. Chiaris Hohlheiten mußten ohnehin jeder echt empfindenden Natur unerträglich ſein, Goldonis realiſtiſche und nur zu oft platte Darſtellungen des Bürgerlebens aber widerſtrebten einem Geiſte, der wie Gozzi von der Romantik ſelber aus der Taufe gehoben und mit der glücklichſten Begabung zur Vermiſchung der Widerſprüche der ernſten Wirklichkeit mit der luftigen Welt des ſchönen Scheins geboren war. Daß die beiden Poeten, über die Gozzi ſeinen Spott unverhohlen laut ergoß, ſeine Bosheiten erwiderten und ihrem Angreifer vorrückten, es ſei leichter tadeln als beſſer machen, konnte ein italieniſches Publikum in dem Jahrhundert der literariſchen Fehden und Fauſtkämpfe, dem achtzehnten, erwarten. Nicht

erwartet aber hatte es, daß sich der gute Carlo Gozzi den Wink seiner Opfer nicht zweimal werde geben lassen, und daß er plötzlich mit einem Stück ganz neuer Gattung, den „drei Pomeranzen", an die Oeffentlichkeit trat, das Goldoni und den Abt Chiari arg verhöhnte und (was für die Beiden schlimmer war), trotz des von ihnen selbst prophezeiten Fiascos, am 25. Januar 1761 auf dem Teatro Samuele in Venedig bei seiner ersten Aufführung durch die Sacchische Truppe einen vollständigen Erfolg erzielte. Das war, wie naive Seelen behaupteten, die Frucht seiner Feindschaft — ach nein! es war das Zeugniß einer ganz ursprünglichen, echt romantischen Dichterkraft. Gozzi freute sich seines Triumphes wie ein an Siege gewöhnter Mann, doch überhob er sich nicht und legte seinen Besiegten gegenüber sogar eine schöne Milde und Versöhnlichkeit an den Tag. Fast trocken reflectirte er über den Grund seines Erfolges und achtete seine Zeit für wohl angewandt, da, wie er besonders hervorhebt, das Publikum während der Aufführung mit großer Leichtigkeit vom Lachen zum Weinen übergegangen sei. Feiner als er selbst bemerkt dazu sein eifrigster Vorkämpfer, ein früher viel genannter und bekannter Paladin der Romantik, Franz Horn, daß das Ueberraschende dieser Wirkung weniger in dem Uebergange vom Lachen zum Weinen, als vielmehr in der Vermischung dieser beiden Bewegungen zu suchen sei, in der Verschmelzung des durch lächerliche Situationen und ernsteste Conflicte unharmonischen Stoffs, in der „schönen Vereinigung der fröhlichsten Melodie mit der bedeutendsten, ernstesten Harmonie". „Nie ist das Angenehme ohne das Erhabene, nie das Erhabene ohne das Angenehme gegeben worden, nie wird das Tiefste in uns ergriffen, ohne wieder beruhigt zu werden — nie steht das Tragische und Komische allein da, es hat sich wechselseitig durchdrungen". Diese seltsame Mischung wirkt in einigen dieser Märchendramen eine ganz eigenthümliche Rührung, ein Lächeln unter Thränen, und wenigstens ich kann dem Schicksal des versteinerten Jennaro in Gozzis „Raben" nicht ohne tiefe Bewegung folgen.

Diese seltsame und anmuthige Vereinigung entzückt uns auch in der keineswegs vollendetsten der Gozzischen „Tragikomödien",

der „Turandotte“. Die Gegner des begabten Dichters hatten den Erfolg der „Pomeranzen“ aus der Neuheit des Genres erklärt, den seines zweiten Werkes, des „Raben“, aus der Einmischung des Wunderbaren, das einer großen Menge immer gefallen müsse. Gozzi widerlegte diesen Einwurf gegen sein Talent durch die „Turandot“, deren Stoff an Einfachheit sicherlich kaum zu übertreffen ist. Räthsel und Gegenräthsel, das ist im Grunde Alles; das Uebrige ist entweder nur Werkzeug der Kämpfenden oder ein unnothwendiger, leicht zu entfernender Schmuck, wie die mit der Haupthandlung nur lose verknüpfte Episode der Adelma. Ohne alle Mystik ist die Handlung auch frei von aller coupletartig sich vordrängenden Spaßmacherei. Gleich bei dem ersten Anblick, der sich dem Zuschauer nach der Oeffnung der Gardine bietet, könnte ihn sogar das Grauen packen, denn vom Stadtthor von Peckin herab grinsen ihm die Köpfe der im Divan unterlegenen Prinzen entgegen. Eine wohlgeführte, ergreifende Erzählung, die uns den Tod des Prinzen von Samarkand berichtet, schlägt die tragischesten Töne an — aber nie, auch wenn die Köpfe mit der abscheulich-unheimlichen Wirkung guter Wachsbilder bossirt wären, wenn der Samarkandenkopf noch blutig, die Larve des Nachrichters, der ihn aufpflanzt, noch „fürchterlicher“ wäre, als Schiller es vorgeschrieben, nie wird unser Interesse ein ernsthaftes. Dazu ist die Voraussetzung des Räthselkampfes, das Blutgesetz, die Wirkung des Bildes, die Grausamkeit der Turandot zu abenteuerlich, der chinesische Hintergrund des Stückes zu drollig. Diese verschnörkelte und verzopfte Welt braucht keines Wunders mehr, um uns Europäer wie ein Märchen anzumuthen; in ihr könnte uns das Schlimmste begegnen, ohne daß wir etwas andres als das Gefühl eines tollen Traums empfänden. In dieser Vermischung der ernsten und heiteren Gegensätze ist der Turandotstoff trotz seiner Schwächen und der im dritten Act besonders fühlbaren Stockung der Handlung für das Talent Gozzis doch überaus charakteristisch und seine Behandlung ein deutlicher Beweis eines entschiedenen, ganz originellen dichterischen Könnens.

Trotz ihrer Vorzüge und trotz der Baudissinschen Uebersetzung würde aber kaum ein einziges der Gozzi'schen Märchen dem ge-

bildeten Publikum Deutschlands bekannt geworden sein, wenn nicht Schillern in guter Stunde der Einfall gekommen wäre, die „Turandot“ für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Er fand darin, zu eigener Production nicht gestimmt, einen fremden Vorwurf, der ihn durch seine Absonderlichkeit nach dem Gesetz des Gegensatzes anzog und seine künstlerische Arbeit herausforderte: nicht nur die des Uebersetzers, sondern die freiere des Bearbeiters. „Ich bin froh“, schreibt er während der Beschäftigung mit dem Stücke, „eine Arbeit gefunden zu haben, die meine Thätigkeit nicht ganz stocken läßt und doch keine großen Anforderungen an mich macht. Zunächst bestimmte mich das Bedürfniß unseres Theaters [des Weimarer] dazu. Wir brauchen ein neues Stück und womöglich aus einer neuen Region; dazu taugt nun dieses Gozzi'sche Märchen vollkommen. Ich schreibe es in Jamben, und ob ich gleich an der Handlung selbst Nichts zu ändern weiß, so hoffe ich ihm doch durch eine poetische Nachhülfe bei der Ausführung einen höheren Werth zu geben. Es ist mit dem größten Verstand componirt, aber es fehlt ihm an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben.“ Dies trug Schiller auf seine Weise hinein, die immer kennbar ist, und die noch keiner seiner Nachahmer zu treffen vermocht hat, schwungvoll und glänzend, aber immer kern- und inhaltreich.

„Muß denn die Schönheit eine Beute sein
Für Einen? Sie ist frei so wie die Sonne,
Die allbeglückend herrliche am Himmel,
Der Quell des Lichts, die Freude aller Augen,
Doch Keines Sclavin und Leibeigenthum.“

Das sind echt Schiller'sche Worte! Die komischen Scenen der italienischen Masken (zu denen außer Truffaldin, Pantalon und Tartaglia auch, wie sich der Darsteller merken möge, der Brighella gehört) — diese Masken, die Gozzi nur skizzirt, um ihre Ausführung den Stegreifeinfällen der Sacchischen Clowns zu überlassen, sind zum größten Theil ganz Schillersche Arbeit, vollständig die Eröffnungsscene des zweiten Actes, in welcher der italienische Spaßmacher Truffaldin in der komischen Rolle eines Hämmlings und Anführers der Schwarzen erscheint. Den beifall-

haſchenden Schluß (Turandot bittet das geehrte Pnblikum um Pardon für ihre Schlechtigkeiten und erſucht zum Zeichen, daß es verſöhnt ſei, um den üblichen Zoll des Applauſes) änderte Schiller, der ſolche Haranguen und die mit ihnen verbundene unkünſtleriſche Ueberbrückung des Abgrundes, der Bühne und Publikum trennt, nicht liebte, völlig um; ein pathetiſches und inniges Wort iſt das letztgeſprochene, eine kurze Pantomime überzeugt uns, daß, wie immer im Märchen, Alles gut abgelaufen iſt.

Dieſe Uebung ſeines Könnens beſchäftigte Schiller etwa zwei Monate, November und December 1801. Seine Frau und ſein älteſter Sohn kränkelten um dieſe Zeit. Geſchäftliche Verdrießlichkeiten drohten ihm die Freiheit und Leichtigkeit des Schaffens zu rauben. Gleichwohl gelang das ſchöne, heitere Werk unter ſo widrigen Verhältniſſen vollſtändig. Die Aufnahme in Weimar (ſchon am 30. Januar 1802 erfolgte die erſte Aufführung) glückte jedoch nicht. Das Publikum, gewohnt, von Schiller nur etwas Großes, Ernſtdramatiſches zu empfangen, ſchüttelte zu der neuen Erſcheinung verwundert, unintereſſirt den Kopf, und auch der Wechſel, den der Dichter durch immer neue artige Räthſel den Wiederholungen gab, vermochte die Anziehungskraft des Stückes nicht zu ſteigern. Iffland brachte die „Turandot“ in Berlin am 5. April. Er ſtattete ſie prächtig mit einem für die damaligen Schauſpiel-Verhältniſſe ſehr nennenswerthen Aufwand von 2500 Thalern aus. Der Jugend gefiel ſie, das „geſtandene Alter“ war nicht dafür. Auch Iffland lehnte die italieniſchen Masken für die deutſche Bühne ab und bat den Dichter, der in dieſer heiteren Welt ſo gern auf Augenblicke ausgeruht hatte, mit beredten Worten wieder um das ſchwere Geſchütz des „Wallenſtein“ und der „Jungfrau von Orléans“. Dieſe Ungunſt des Geſchickes, die nur dem Ueberfluß des Vortrefflichen, mit dem Deutſchland in der Weimarer Blüthezeit überſchüttet und verwöhnt wurde, zuzuſchreiben iſt, blieb der „Turandot“ dann leider getreu. Trotzdem ſie, auch an das Beſte gehalten, ein vortreffliches Stück, voll Grazie und kindlicher Fröhlichkeit iſt, trotzdem ſie mehrere gute Rollen und den theatraliſch ſo wirkſamen zweiten Act beſitzt, ſucht man ſie nur ſelten wieder aus den Theaterbibliotheken hervor.

Gute und ſchöne Vertreterinnen der Turandot, in deren Munde das Wort „Sieh her und bleibe deiner Sinne Meiſter“ kein Spott wird, ſind nun auch wohl ſelten. Unſer heutiges Publikum aber, das in ſeiner großen Mehrheit glücklicherweiſe weder blaſirt verbildet noch naturaliſtiſch verroht und geſunden, fröhlichen Scherzen unzugänglich iſt, wird die freundliche Gabe von Zeit zu Zeit ſtets dankbar begrüßen.

Die Braut von Meſſina.

Die „Braut von Meſſina“ bietet für unſere jetzigen, an den ſogenannten „realiſtiſchen“ Ton, der oft nichts weiter als Kälte, Plattheit und Nüchternheit iſt, gewöhnten Schauſpieler die größten Schwierigkeiten, und dieſe liegen ſchlimmer Weiſe gerade da, wo die größte Stärke des Werks liegt: in dem Glanz der wundervollen Rhetorik, die bei Schiller nirgend ſonſt wie hier auf den weichſten Wogen des Wohlklangs dahinrauſcht, in der prächtigen Rhythmik, deren Geheimniß ſich dem entzückten Ohr ſofort erſchließt und deren Kern doch dem prüfenden Blick noch unenthüllt iſt. Es giebt ein Geſetz der Harmonie der Wortfolge, welches der Genius intuitiv befolgt, ohne ſeine Regeln ſelbſt zu kennen.

Die „Braut von Meſſina“ iſt — ihr ganzer antiker Zuſchnitt bedingte das — eine Tragödie „hohen Stils“. Bis zur Täuſchung der Naturwirklichkeit ſteigt ſie von allen Dramen Schillers am Wenigſten herab. Es wird in ihr mehr geredet, als gehandelt; die Empfindung, ſelbſt in der höchſten Extaſe der Leidenſchaft, ſpricht ſich voll aus, zur Nüancenjagd iſt nirgends Gelegenheit, auf dem Wort und der Plaſtik der Action liegt aller Nachdruck. Und über dem Ganzen liegt eine Würde, ein Ernſt, den keine Tragödie ſo ausſchließlich wie dieſe von Anfang bis zu Ende bewahrt. Die griechiſchen Tragiker haben ihre Boten, die mit ihrer breitſpurigen Geſchwätzigkeit in den Ernſt der Begebniſſe einen Anflug von Komik tragen, Shakeſpeare hat ſeine Narren, „Kabale und Liebe“ die Geigersfrau und den Marſchall, die „Räuber“ den Pater. Hier verzieht ſich kein Zug zum Lächeln. Die Trauerkleider der Fürſtin Mutter geben dem Stück ſeine Signatur: wir athmen eine ſchwere, von drohenden Schreck-

nissen erfüllte Luft. Die Einfügung des Chors in das Ensemble und die ganze antikisirende Behandlung des Stoffs bringt es mit sich, daß die in der eigentlichen Action befindlichen Schauspieler oft lange Zeit unbeschäftigt sind und in solchen Pausen, da das Auge sie beständig vor sich sieht, unablässig zu repräsentiren, in eine schöne Stellung eine maßvolle Abwechslung zu bringen haben. Besonders schwierig ist in dieser Beziehung die Aufgabe der Isabella im letzten Acte. Dem natürlichen Gefühl liegt wohl nichts näher als die Erwartung, daß sie das Geheimniß der Bahre, die die Ritter vor ihren Augen in der Halle aufstellen, sofort enthüllen werde — da setzt der Chor „Durch die Straßen der Städte" ein, auf das Kommende vorbereitend, und legt der Darstellerin die schwere Pflicht auf, im höchsten Affect den Ausdruck der angstvollen Erwartung nur in das Spiel zu verlegen — und ich muß gestehen, bei aller Bewunderung gerade dieses an sich so schönen Chors, daß hier doch eine unberechtigte Verzögerung eintritt, die die Erwartung der Fürstin ebenso wie die des Zuschauers unnütz auf die Folter spannt. Aus gleichen Gründen noch schwieriger und psychologisch nahezu unmöglich ist die ebenfalls nur durch die Vorbilder der Antike erklär- und entschuldbare Behandlung der Begegnung Cesars mit Beatricen („Holde Schönheit, fürchte nichts"). So anhaltend durfte der Prinz nicht reden, ohne durch Beatricens Schweigen auch nur einmal stutzig zu werden; und so anhaltend durfte diese nicht schweigen.

Mit der Pflege des formellen Spiels hat die sorgfältigste Pflege des Wortes Hand in Hand zu gehen. Die Schillersche Sprache verführt so leicht zu einer oberflächlich pathetischen Diction. Daß sie bei all ihrer musikalischen Pracht doch von der vollkommensten Logik ist und zunächst logisch richtig gesprochen sein will, das verkennen immer noch viele unsrer Schauspieler. Und gerade, da die Handlung so langsam fortschreitet und stellenweise ganz ruht wie hier, wird die Aufmerksamkeit doppelt auf die Recitation gelenkt und es den Schauspielern zwiefach nahe gelegt, zunächst das, was sie sprechen, auch verstehen zu wollen. Leider macht sich nun aber auf so vielen Theatern der Mangel

ordentlicher oder aller Leseproben empfindlich fühlbar, und im Allgemeinen wird gegen das Fundament aller Recitation, gegen die Logik der Betonung in einer Weise gefrevelt, daß man sich mit Recht fragen kann: wie ist so etwas möglich? Vor Allem erbt die Neigung der Schauspieler, jedes Adjectiv, jedes Adverb, um ja recht pointirt und ausdrucksvoll zu sprechen, zu betonen, von jeder älteren auf die jüngere Generation wahrhaft epidemisch weiter, und da Schiller die Adjectiva häuft, so kann man solchen falschen Betonungen bei ihm fast in jedem Verse begegnen. Es ist aber doch ein gewaltiger Unterschied, ob das Adjectiv lediglich ein Epitheton ornans ist, das aus dem Begriff des Substantivs, ohne ihn zu erweitern oder von andern zu unterscheiden, nur ein Merkmal herausnimmt und dies dem Substantiv zufügt, oder ob der Begriff des Substantivs eben zum Unterschiede hiervon erweitert oder von andern unterschieden werden soll. Das aber wird in der Regel nicht auseinander gehalten; jedem Adjectiv, jedem Adverb giebt der Darsteller einen Nachdruck, und dadurch wird die Betonung oft völlig widersinnig. Man denke sich Worte wie diese in der angegebenen Weise betont:

„So hemmt er zwar mit strengem Machtgebot
Den rohen Ausbruch ihres wilden Triebs,
Doch ungebessert in der tiefen Brust
Ließ er den Haß" —

und beachte dann, daß kein einziges dieser zahlreichen Adjective einen Ton erfordert, das aber, was zu betonen war, unbetont geblieben ist: der „Ausbruch" und der „Haß", und das wichtige „ungebessert". Wenn es einen Sinn hat zu sagen:

„Weil sich die Fürsten gütlich besprechen,
Wollen auch wir jetzt Worte des Friedens
Harmlos wechseln mit ruhigem Blut,
Denn auch das Wort ist, das heilende, gut,"

so ist es dagegen wiederum gänzlich falsch, zu accentuiren:

„Und auch der hat sich wohl gebettet,
Der aus der stürmischen Lebenswelle
Zeitig gewarnt sich herausgerettet
In des Klosters friedliche Zelle.
Der die stachelnde Sucht der Ehren
Von sich warf und die eitle Lust u. s. w."

Dies und das erste Beispiel weisen vielmehr den Schauspieler darauf hin, dem Attribut und dem Hauptwort einen gleich starken Ton zu geben. Das „strenge Machtgebot", der „rohe Ausbruch", der „wilde Trieb" sind jedes ein einziger Begriff. Als selbstverständlich liegt in dem Hauptwort der Begriff des Attributs, den der Dichter, der Allem eine Zunge zu leihen hat, als Dichter ausspricht, mit inbegriffen. Dies ist im Allgemeinen, cum grano salis verstanden und im einzelnen Falle geprüft, als der Schillerschen Sprache charakteristisch zu betrachten. Das Attribut löst sich bei ihm nicht von dem Hauptwort los, sondern bildet mit ihm ein Ganzes, nur in seltneren Fällen wird es darum ausdrücklich hervorzuheben sein. Seine Rede bekommt dadurch den breiten, großartigen, vollrauschenden Flügelschlag. Wer sich die Mühe nehmen will, auch nur eine größere Satzreihe bei Schiller mit einer Goetheschen zu vergleichen, etwa die Ansprache der Fürstin an die Aeltesten von Messina mit dem ersten Monolog der Iphigenie, der wird den Unterschied, der sich natürlich erst bei längerem, fortgesetztem Vergleichen ganz klar und ohne Zufälligkeiten ergiebt, von selbst spüren. Bei Goethe trennen sich Haupt- und Beiwort, bei ihm ist Alles feiner, mannichfaltiger, bei Schiller einheitlicher, größer. Die Goethesche Sprache ist ein frischer, süßduftender Garten, ein herrlich erblühter, wechselreicher Hain, die dramatische Sprache Schillers eine weite, freie, große Landschaft. Wölbt sich über jenem ein rein blauer Himmel, so fahren hier die Wolkenzüge über Felsen, Thäler, mächtige Ströme dahin. Man nimmt einer jeden den ihr eigenen Charakter, der Goetheschen, wenn man sie zu breit und monoton, der Schillerschen, wenn man sie zu klein, zu zerstückelt wiedergiebt. Das Verfehlen des richtigen Sinnes hat aber unvermeidlich stets auch das Verfehlen des charakterischen Grundtons zur Folge.

Geht man nun einen Schritt weiter und begleitet die Recitation von dem Verständniß des Sinnes der Worte zu der tonischen und empfundenen Wiedergabe des verstandenen Sinnes, so stößt man bei einer Aufführung des Stückes wiederum auf Schritt und Tritt an. Goethe hat in den im Ganzen zu aka-

demiſchen und mechaniſchen Regeln, die er den Schauſpielern ertheilt, eine Stelle der „Braut von Meſſina“ gewählt, um daran zu zeigen, wie die Vortragsweiſe ſich dem Inhalt der Worte anzupaſſen hat, die Stelle des Chors:

„Völker verrauſchen,
Namen verklingen,
Finſtre Vergeſſenheit
Breitet die dunkelnachtenden Schwingen
Ueber ganzen Geſchlechtern aus.“

Auch der *große* Stil der Rede geſtattet nicht nur, ſondern verlangt ſogar eine Ausarbeitung des Einzelnen, damit Alles ſich zum großen Eindruck vereinige. Die Einfachheit und Würde darf nicht ermüdend und geiſtlos werden. Mit naturaliſtiſcher Ungenirtheit ſoll der Strom nicht über ſeine Ufer brauſen. Iſt die Schillerſche Sprache mit einer großartigen Landſchaft zu vergleichen, ſo iſt es doch eine ſtiliſirte Landſchaft. Nicht mit ſpitzfindiger Künſtelei, doch aber nüancirt, mit reichen und ſatten Färbungen ſind die prachtvollen Partieen auszuführen, in denen gerade in der „Braut von Meſſina“ der Rhetor Schiller dem Dramatiker den Rang abläuft. In dem breiten Fluß der Chöre „Ungleich vertheilt ſind des Lebens Güter“, „Wohl dem, ſelig muß ich ihn preiſen“, „Durch die Straßen der Städte“ ſpielt es von hundert Lichtern, ziehen die Wellen ſtill und gemächlich, bald wirbeln ſie zum Strudel zuſammen, bald ſchlagen ſie mit Donnerhall brandend an das Ufer — recitatoriſche Prachtwerke, wie es wenige giebt. Iſt dann auch die Geſticulation noch ſtiliſirt, vor Eilfertigkeit und Unruhe bewahrt, immer planvoll und ſchön, doch ſcheinbar natürlich von einer Bewegung zur andern übergehend, dann iſt für die Wirkung der eigenartigen Tragödie, gegen die ſo viel und manche begründete Anklagen erhoben worden ſind, ſchon viel gethan. Nur die Fürſtin verlangt eine Darſtellerin von gewaltiger Wucht und Schärfe, eine „erſte Kraft“ — die übrigen Rollen können mäßige Schauſpieler bei Fleiß und gutem Willen nicht leicht verderben, weil ſie allzu wenig individualiſirt ſind, und was übrig bleibt, thut das Werk ſelbſt, das, wenn es in den beiden erſten Acten auch noch befremden ſollte, doch den *Hörer*

gefangen nimmt und blendet, mit dem dritten Acte aber und vollends mit dem letzten, der in dem furchtbaren über das fürstliche Haus hereinbrechenden Wetter auch die Kräfte der Darsteller zu stählen pflegt, eine tragische Höhe erreicht, die mitten im Reich der Blitze liegt, dem Thron der Gottheit zunächst.

Man weiß, daß Schiller die Einführung des Chors in einer der Druckausgabe vorangeschickten Einleitung zur „Braut von Messina" zu rechtfertigen versucht hat. Sie hat nicht zu überzeugen vermocht. Es war eine Frucht seiner Beschäftigung mit der Antike, selber aber unfruchtbar. Das deutsche Drama hatte seine eigene Gestalt zu bilden kaum begonnen und eine Lebenskraft bewiesen, die ihm eine glänzende Entwicklung sicherte — es brauchte nicht der Erweckung antiker Formen, mit denen so leicht auch ein fremder Geist in die Kunst gedrungen sein würde. Den Dichter bewahrte sein eigener Genius vor der eigensinnigen Verfolgung dieses Gedankens, der auf sein Schaffen und das der Epigonen nur lähmend gewirkt haben würde: das Projekt seiner „Malteser", stofflich von ganz Schillerschem Schrot und Korn, aber noch nicht ausgereift und gegen die Behandlung im Stil der griechischen Tragödie (die Schiller ihnen zugedacht) energisch sich auflehnend, blieb unausgeführt. Bei alledem ist es zu bewundern, wie die „Braut von Messina" trotz der Schwäche ihrer Charakteristik so gar Nichts von den starren, archaistischen Zügen des akademischen Kunstwerks an sich trägt. Sie ist voll Kraft und Leben, und wenn es überhaupt möglich wäre, unserem Theater den antiken Chor zurückzugewinnen, so wäre sie für diese Möglichkeit der beste Beweis gewesen. Ein einziger gelungener Versuch würde trotzdem nicht genügen, die Idee überhaupt für ersprießlich und durchführbar zu halten, und so sehr es zu bewundern bleibt, wie Schiller romantische Elemente mit der Weltanschauung der Antike, hellenische, maurische und christliche Begriffe zu einem Ganzen verschmolzen hat, so bleibt doch auch die Thatsache bestehen, daß unserem Volke das Drama immer fremd geblieben ist. Schiller aber war der Mann, *Allen*, nicht nur den Gebildeten, an der Antike Geschulten, das Beste und Deutscheste zu geben; wenn von Einem, so durfte man von *ihm* eine Ausbildung des

Dramas erwarten, die in ihrer Vollendung dem Shakespeareschen nicht nachstehen würde. Hätte einer unsrer Romantiker die „Braut von Messina" geschrieben, man würde ihn mit Recht den größten unsrer Dichter an die Seite gestellt haben. Einen Schiller beurtheilte man anders. Ihn auf jenen Weg zurückzuweisen, auf dem er Größeres schaffen konnte, das war die nicht immer taktvoll erfüllte, aber doch erfüllte Aufgabe seiner Freunde, des Publikums und der Kritik.

Unter den vielen gegen das Stück gerichteten Vorwürfen findet sich auch der, es sei eine Schicksalstragödie. Das ist nun zwar in gewissem Sinne richtig. Grundfalsch ist es aber, sofern es bedeuten soll, die Figuren seien nur Marionetten in der Hand des Schicksals, denn die fatalistische Idee des Dramas hindert nicht, daß die Personen sich völlig frei bewegen. Die Betheiligten — Beatrice und die Brüder — kennen die verhängnißvollen Orakelsprüche nicht, und sobald sie sie kennen, bleiben sie ohne Bezug auf ihr Handeln. Ein Anderes aber ist bedenklich: die Art und Weise, wie Manuel und Cesar in den Schlußscenen des zweiten Actes, eben als Diego der Fürstin die Nachricht von dem Verschwinden ihrer Tochter gebracht hat, vom Dichter zu rechter Zeit beseitigt werden, nur um keine Aufschlüsse über die Identität der Schwester mit ihrer Geliebten zu erlangen. Cesar hört, was den Manuel angeht und wiederum Manuel, was Cesar wissen müßte. Wäre z. B. Don Cesar zugegen, als der Alte mit dem Geständniß vorrückt, Beatrice habe dem Leichenbegängniß des Fürsten beigewohnt, so wäre die Entdeckung unausbleiblich, und aus der Tragödie würde Nichts. Ebenso steht es mit Don Manuel. Hier waltet wirklich nicht das Schicksal, sondern der Zufall, oder vielmehr ein kleinliches durch die möglichste Wahrung der Orts-einheit mitbedingtes Raffinement des Dichters. Die große Aufregung, die sich mit der Nachricht von der Flucht oder dem Raube der Schwester der Mutter und der Brüder bemächtigt, scheint das Auf- und Ablaufen der Jünglinge zwar zu motiviren — doch immer nur äußerlich; für das Stück bleibt es trotzdem in hohem Grade bedenklich. Der kluge Techniker hat hier das Gewissen des sorgfältigen Dramatikers beschwichtigt; nicht der Dichter,

sondern der Theaterschriftsteller Schiller hat diesen Fehler verschuldet. Die Charaktere selbst werden übrigens auch hiervon nicht betroffen. Sie sind, wie sie durch und durch frei sind, immer groß und poesievoll.

Es geht ein einheitlicher Zug durch alle Glieder des Fürstenhauses, ein herrischer, wilder, trotziger Zug. Den Vater lernen wir aus seiner Nachrede zur Genüge kennen. Ein rauher, gewaltthätiger Mann! Sein Weib hat er dem Vater entrissen, dessen „Wahl sie war", ohne Mitleid hat er die eigene Tochter zu tödten befohlen, den Haß der Söhne hat er niederzubeugen vermocht! Er hielt

„durch gleicher Strenge furchtbare
Gerechtigkeit die heftig Brausenden im Zügel,
Und unter eines Joches Eisenschwere
Bog er vereinend ihren starren Sinn."

Eine eherne Eroberernatur, vor der selbst die Fürstin gezittert hat, die doch dem furchtbaren Manne nicht unebenbürtig gewesen. Nur daß ihre Größe nicht Härte, ihr Trotz der des Weibes und daß sie in Allem leidenschaftlich und maßlos ist. Sie hat das dem Tode geweihte Kind gerettet, sie vermahnt die Söhne mütterlich, mit den Worten einer echten Herrscherin empfängt und entläßt sie die Aeltesten. Mit dem Triumph der Niobe begrüßt sie den neuen Glanz ihres Hauses („Die Mutter zeige sich, die Glückliche"). Die gräuelvollen Flüche, die sie auf den Mörder ihres Sohnes, ihren eigenen Sohn, schleudert, die Lästerungen der Götter,

„Ob rechts die Vögel fliegen oder links,
Die Sterne so sich oder anders fügen,
Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur,
Die Traumkunst träumt und alle Zeichen trügen,"

werden noch überboten durch den schneidenden Hohn ihrer Worte:

„Doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter."

Die Söhne tragen die Züge der Eltern. Im Manuel sieht die Mutter des Vaters eignen Sinn und Geist. Er ist verschlossen und ernst; aber eine träumerische Neigung, das Weibliche in ihm, das Erbtheil der Mutter, mildert sein Wesen und ver-

klärt es. Sein Trotz und seine Selbstigkeit schlummern, mit versöhnlichem Herzen kommt er zur Versöhnung. Cesar ist rascher, leidenschaftlicher, von stärkerem Empfinden im Lieben und Hassen; kaum ist er mit dem Bruder eins, so fließt sein Herz auch schon von Vertraulichkeiten über, aber ein einziger Augenblick genügt auch, ihn völlig außer sich zu setzen und seinen vermeintlichen Feind zu durchbohren. Manuel vermag sich noch selbst zu beherrschen, Cesar nicht. Auch hierin gleicht jener mehr dem Manne, dem Vater, dieser dem Weibe, der Mutter. Aber sein tragisches Schicksal kehrt auch in Cesar den Helden heraus. Er gewinnt Gewalt über sich. Mit hoher Fassung übt er zum letzten Male das Recht des Herrschers, bis er sich an dem Katafalk seines Opfers den Dolch in das Herz stößt. Auch die sanfte Beatrice verleugnet ihre Abstammung nicht. Sie wagt die Flucht mit dem fremden Manne. Sie wagt es, dem strengen Verbote zuwider, der Leichenfeier des Fürsten beizuwohnen. Im Uebrigen ist sie freilich keine ausgesprochene Persönlichkeit; unter den typischen Zügen des liebenden Mädchens verschwindet das besondre Gepräge der Individualität.

Dingelstedt, der in seinen „Münchener Bilderbogen" (Berlin, Gebr. Paetel, 1879) in dem „Dodekameron" betitelten zweiten Abschnitt über die Darstellung der „Braut von Messina" einige überaus feinsinnige, geistreiche und praktisch verwerthbare Bemerkungen macht, denkt sich Manuel als „blonden Normannen", Cesar als „tiefdunklen Südländer", und verlegt so die Unterschiede der Brüder, die Verwandtschaft ihrer Naturen mit denen der Eltern, charakteristisch auch in das Aeußere. Damit braucht es nicht in Widerspruch zu stehen, daß Don Cesar bei der Versöhnung der Brüder in Manuels Antlitz „der Mutter theure Züge" erkennt. Den Ausführungen Dingelstedts über die Inscenirung des Stücks schließe ich mich zwar nicht ganz an, bemerkenswerth bleibt aber doch der scharfe Theaterblick und die schaffende Phantasie des geborenen Dramaturgen, die sich nur selten so erfinderisch wie in diesen Projecten bethätigt hat. Der Aufbau der „prangenden Halle" mit der aus den Soffitten in doppelter Windung herunterſteigenden imposanten Riesentreppe, die in der

Mitte auf einem breiten Absatz den Eingang in die Schloßkapelle (oder besser -Kirche, dieselbe, in der Isabellas Gatte beigesetzt ist) offen läßt; der Gedanke, daß die Chöre von oben herab kommen; daß die Fürstin und die Söhne in jener Kapelle sichtbar werden, wie sie sich vom Katafalk des Fürsten, an welchem sie vor dem Friedenswerke ihre Andacht verrichtet haben, erheben — das ist Alles ganz vortrefflich und von jeder Theaterdirektion zu beherzigen. Sehr interessant ist auch die sicherlich ohne Bedenken auszuführende Anregung, das Bild des verstorbenen Fürsten („eine Riesengestalt, ein dämonischer Kopf, in charakteristischen Zügen an beide Söhne mahnend") „von einem Pfeiler in die allmählich dunkel und leer gewordene Halle herniederschauen zu lassen, ein stummer Zeuge der Familienschicksale, die seine Schuld fortzeugend hat geboren." Mit dem Geiste der Dichtung in Widerspruch steht jedoch Dingelstedts Behandlung der Chöre. Man braucht sie nicht gerade im langsamen Reigen, uniformirt aufziehen und zu beiden Seiten des Theaters in geraden Linien oder im regelrechten Halbkreis Posto fassen zu lassen. Sie können in freier Bewegung auftreten, der ältere Chor gemessener, (d. h. natürlich der Chor des älteren Bruders, der keineswegs nur aus Graubärten und Greisen besteht, denn nur ein Jüngling darf die Worte sprechen: „Stehen nicht Amors Tempel offen? u. s. w."), der jüngere wilder, erhitzter; sie können, halb lagernd, halb stehend, ein Theil auf den Treppenwindungen sitzend oder an dem Geländer lehnend, dem Friedenswerk beiwohnen. Damit würde etwa die Mitte zwischen dem antiken Chor und dem selbstständig thätigen Kriegervolk beider Brüder getroffen sein. Durchaus irrig scheint es mir jedoch, wie Dingelstedt will, sie „in zwei wilden wirren Haufen, staubbedeckt, kampfgerüstet . . . je ein zerfetztes Fähnlein flatternd über jeder Schaar", erscheinen, sie während des ganzen ersten Aufzuges sich bewegen, ab- und zugehen, sich in Gruppen sondern, wieder zusammen treten und sich gar von den Sklaven mit Speise und Trank versorgen zu lassen — denn damit würden sie viel activer werden als sie sein sollen und dürfen. Mit ihrem Aussehen würden sie dann den Schein erwecken, als kämen sie geradewegs

aus dem Kampfe — woran Schiller, wie die ersten Worte des Bohemund und die Antwort des Cajetan beweisen, nicht entfernt gedacht hat. Von dem „waltenden Gottesfrieden" reden sie: „Tief in der Scheide ruhe das Schwert, vor den Thoren gefesselt liege des Streits schlangenhaarigtes Scheusal." Ihre Bewegung aber würde die Aufmerksamkeit von der Mutter und den Söhnen unfehlbar ablenken und in die pomphaft-feierliche Scene eine würdelose Unruhe bringen. Wie sie auftreten, sind sie eben nicht in Action. Sie kommen als Chor, halb als idealer Zuschauer, halb als ideales Volk von Messina: mit dem Vorgang, der sich auf der Bühne abspielt, haben sie im Grunde Nichts zu thun, sie umstehen ihn in weitem Bogen. Es sind nicht einzelne Menschen, sie vertreten symbolisch die Gesammtheit. In dieser ihrer symbolischen Bedeutung aber essen und trinken sie nicht. Wie das schwarze Schiffsvolk des fliegenden Holländers haben sie „Speis' und Trank nicht noth". Mir scheint es darum auch bedenklich, dem Chor noch die Hausdienerschaft und das Volk beizugesellen, die doch in ihm schon geistig mitbegriffen sind. Ebenso die Aeltesten, die Schiller wohlbedacht ohne daß sie reden eingeführt und wieder entlassen hat! Dagegen mag es von Wirkung sein, die Chöre, Schillers Gedanken folgend, bald zwei bald drei Sprechern zuzutheilen. Das Unisono ist aber auf alle Fälle, da seine Wirkung weit mehr im Gedanken, als in der Ausführung beruht, eher einzuschränken als auszudehnen. Ganz glatt gelingt es selten und auch dann nur bei kurzen Sätzen. Die schönen Worte längerer Verscomplexe aber, die wir von dem Einzelnen sicher und gut gehört, von Allen unsicher und automatenhaft wiederholen zu hören, kann doch immer nur ein zweifelhafter Genuß sein. Im Uebrigen ergiebt sich die Arbeit, die dem Regisseur obliegt, von selbst, und es zeugt von einer unbegreiflichen Kurzsichtigkeit, wenn Otto Ludwig dem Dichter einen Vorwurf daraus macht, daß der Chor den erstochenen Manuel am Boden verbluten läßt, ohne ihm nur den Versuch einer Hülfe zu bringen. Denn so roh ist der Chor natürlich nicht. Schiller hat es nur unterlassen, das Selbstverständliche niederzuschreiben, und wenn nicht einige Ritter auch noch zum Arzt laufen — nun,

so mag der Tod wohl so rasch eingetreten sein, daß es ein lächerliches Beginnen gewesen wäre, den Doctor erst von Messina herbeizurufen und mit der Todtenklage so lange zu warten, bis er seinen Schein ausgestellt. Denn er wäre nicht so schnell zur Hand gewesen, wie der Arzt, der im „Don Juan" nach dem Puls des getödteten Comthurs tastet, um den sich das Gesinde gleichfalls bemüht, weil es sich von selbst versteht, ohne daß Anna und Ottavio davon etwas sagten und sängen.

Daß die Kapelle, in der Manuels Leiche aufgebahrt wird und Cesar sich ersticht (die Kapelle des ersten Aktes, wenn man der Anordnung Dingelstedts folgt) dieselbe Kirche ist, in der der alte Fürst seine letzte Ruhe gefunden, sollte nicht betont zu werden brauchen, wenn es auch seltsam bleibt, daß Beatrice, die der Leichenfeier beiwohnt, sich „aus des Klosters Hut" so weit fort, bis in den fürstlichen Palast wagt. Das Gotteshaus müßte dann aber auch nach Cesars schöner Beschreibung im zweiten Akt ausgestattet werden, denn, so ordnet er im fünften an: „Alles werde, wie es damals war, vollbracht."

Die „Braut von Messina" ist für Schillers und Goethes Auffassung des Tragischen übrigens so eigenthümlich charakteristisch, daß sie die beste Gelegenheit giebt, diesem Begriff nachzuspüren. Am 28. März 1803 schrieb Schiller an seinen Körner u. A.: „Was mich selbst betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der „Braut von Messina" zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen, und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung. Goethe ist es auch so ergangen; er meint: der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden." Wie überraschend wirkt dieser prunklose, einfache Bericht neben den kunstvollen und schnörkelhaften Theorien, die sich eine oft sehr unpraktische, erfahrungsarme Wissenschaft von dem Tragischen gebildet hat. Die Worte fallen schwer in's Gewicht, eben darum, weil sie von keiner Doctrin, sondern lediglich von der Empfindung ausgehen. Nimmt man immer an, daß Goethe und Schiller, von ihrer erhabenen Vorstellung von der Antike geleitet, die Dichtung noch tiefer

empfanden, als das große Publikum, das übrigens auch heute noch unter den Wettern des Schlußacts bis ins tiefste Mark erbebt; berücksichtigt man, daß Goethe sich in Bezug auf das Dramatische vielfach irrte (man denke an Schlegels „Alarcos", an seine Bühneneinrichtung von Shakespeares „Romeo und Julia", an seine Dramatisirung des „Liedes von der Glocke") — so bleibt doch immer die Thatsache, daß unsere beiden größten Dichter übereinstimmend den bedeutendsten tragischen Eindruck gerade von einem Werke empfangen haben, das den ästhetischen Theorieen in vielen Punkten schnurstracks zuwiderläuft. Man vergegenwärtige sich die Handlung und frage sich: wo bleibt die „tragische Schuld"? wo das moralisch Zurechenbare in der Handlung gerade derjenigen Personen, die das furchtbare Unheil heraufbeschwören? wo bleibt die sogenannte „poetische Gerechtigkeit"? ist nicht das Schicksal für den Ausgang mehr als die Menschen verantwortlich — und doch? oder liegt wohl gerade hierin, in dem Moment des vom Willen vollständig Unabhängigen (um es nicht das „Zufällige" zu nennen, das immer den Beigeschmack des Nicht-Nothwendigen hat) dasjenige, was Goethe und Schiller mit so furchtbarer tragischer Gewalt ergriff? Geht man auf den Kern der Handlung und der Begebnisse ein, so ist, wenn man von der Vorgeschichte des fürstlichen Hauses absieht, bei aller Freiheit der handelnden Personen die eigentliche Wurzel alles Uebels doch immer das Schicksal, welches die Schwester den Brüdern zuführt, das Herz dieser in Liebe für sie entzündet und damit den Untergang Manuels und Cesars, man kann auch sagen Isabellas und Beatricens heraufbeschwört. Es bedarf gar keiner Frage, daß der stolze Frevelmuth (die griechische „Hybris") der Mutter und die Leidenschaftlichkeit der Söhne an und für sich nicht ausreichen würden, das tragische Ende herbeizuführen. Selbst die Unthat des Brudermordes gewinnt für den Thäter und den Zuschauer erst durch das Bewußtsein, daß Beatrice Cesars und Manuels Schwester ist, ihre zermalmende Schwere — also durch einen Umstand, der ganz außerhalb der Berechnung und des Wissens der Betheiligten liegt. Es ist hier ganz so wie in dem „König Oedipus" des Sophokles: das tragische Unheil (den Mord des

Lajos, die Heirath der Jokaste) sendet das Schicksal, und nur eine überkünstliche Deutung könnte es unternehmen, eine Verbindung zwischen diesen Greueln und dem Starrsinn des Königs (seiner „Schuld") herstellen zu wollen; sie sind in der That vollständig unabhängig von einander. Auch besteht der Unterschied der fatalistischen Tragödie der Alten von der durch die „Braut von Messina" ins Leben gerufenen sogenannten „Schicksalstragödie" der Romantiker, als deren Vertreter Grillparzer, aber nur wegen seiner „Ahnfrau", Müllner, Houwald, Zacharias Werner u. A. gelten, gar nicht in einem verschiedenen Princip im Walten des Fatums, sondern in dem Grade der poetischen Fähigkeit, der Wahl der dramatischen Mittel, die bei unseren Schicksalstragöden zumeist überaus kleinlich sind, und wohl noch in einem Dritten, das weiter unten zu berücksichtigen ist.

Es ist mir deutlich geworden, daß der Hauptgrund der vielen Widersprüche und Irrthümer in den Theorieen über das Tragische von Aristoteles bis auf Dühring, Siebenlist, den Autor von „Schopenhauers Philosophie der Tragödie" und die Allerneuesten darin besteht, daß man den Begriff des Tragischen von dem des Handelns nicht losgelöst, daß man das Tragische mit dem Dramatischen verwechselt und daß man sich (mit wenigen Ausnahmen, unter denen Dühring zu nennen ist) fast immer nur darauf beschränkt hat, das Tragische in der Tragödie und in dieser wiederum fast ausschließlich am Helden aufzusuchen. Auf diese Weise und indem man die Gesetze, die man über die „tragische Schuld" des dramatischen Helden gefunden zu haben glaubte, auch auf die übrigen Dramenpersonen, die an und für sich gar nicht darnach gemessen werden konnte, anwandte, sofern sie untergingen, entstanden die abenteuerlichen Constructionen von einer „Schuld" der Cordelia, der Desdemona, Emilia Galotti, der Luise Miller. Nun ist es aber zunächst völlig falsch, das Tragische nur im Kunstwerk finden zu wollen. Es gehört vielmehr dem Leben an, gerade so wie das Komische, und ist an sich von dem Dramatischen ganz und gar und ebenso unabhängig wie das Komische. Ein tragischer Vorfall kann für die Tragödie, ein komischer für die Komödie taugen, aber nothwendig verbunden

sind diese Begriffe mit einander durchaus nicht. Ebenso falsch ist es, wenn man das Tragische im Drama nur mit dem Schicksal des Helden, oder, um keine zu enge Grenze zu ziehen, mit dem einer im besonderen Sinne dramatischen, d. h. activen Person verknüpft. Das tragische Schicksal kann sich vielmehr ebenso augenfällig und oft noch erschütternder an den Nebenpersonen und solchen vollziehen, die völlig passiv oder doch von einer sichtbaren, dramatisch zu nennenden Kraftbethätigung gänzlich entfernt sind, und wenn das naive Gefühl vor die Frage gestellt würde, was tragischer sei, das Schicksal Lears und Wallensteins oder das der Cordelia und des Max Piccolomini, so würde es sich sicherlich für die letzten entscheiden. Gewiß würde es auch Beatricens und Theklas Geschick tragisch nennen — und doch hat bei diesen Allen das sie ereilende Verhängniß Nichts mit einer dramatischen Verschuldung zu thun. Wenn darum Hegel und nach ihm Vischer bei der Bestimmung des Tragischen von der Vorstellung des Heroenthums ausgehen, wenn sie die Helden, wie Hegel es thut, „so schuldig als unschuldig", ihre „Schuld" aber (vgl. Vischer Aesthetik I. 285) „ein Werk der Freiheit, aber der Freiheit, welche nicht anders handeln kann", nennen, so verengern sie damit den Begriff und verwirren ihn zugleich, indem sie moralische Momente hineintragen, die Nichts mit ihm zu thun haben, und indem sie anderseits mit spitzfindiger Spielerei widerstrebende Begriffe („schuldig und unschuldig", „eine Freiheit, welche nicht anders handeln kann", d. h. also keine Freiheit mehr ist) zu verschmelzen sich bemühen. Ueberhaupt hat wohl Nichts der Auffindung der Formel für das Tragische mehr geschadet als das Wort „Schuld". Obschon man weiß, daß die meisten Aesthetiker in richtiger Einsicht, daß die bloß moralische Auffassung für das Tragische ganz und gar nicht taugt, sondern ihm vielmehr zuwider ist, das Wort so dehnbar wie möglich gemacht und jeden unvermeidlichen Fehl so genannt haben, der eine Verwicklung der Natur und des Handelns der dramatischen Person mit den das irdische Leben beherrschenden Mächten zur Folge hat, so läßt sich doch nach unserer Sprachgewöhnung für unser ererbtes Gefühl der Begriff der Verantwortlichkeit von dem der Schuld gar nicht trennen. Selbst der

angeſtrengteſten Bemühung, dieſe Trennung vorzunehmen, widerfährt im unbewachten Augenblick ein Rückfall in den angewöhnten Gedankenkreis — immer wieder miſcht ſich das Moraliſche hinein, und ſo kommt es, daß man in der Beſtimmung der „tragiſchen Schuld“ dieſer oder jener Perſon oft Definitionen begegnet, die der gerade in dieſem Punkte ſehr verletzlichen natürlichen Empfindung vollſtändig widerſprechen. Denn ſo wenig ſich unſere praktiſche Vernunft im täglichen Leben darein ſchicken kann, überall eine Nothwendigkeit zu finden und die Freiheit des menſchlichen Willens in das Reich der Fabel zu verweiſen; ſo ſehr wir trotz der unwiderſtehlichen logiſchen Gewalt, mit der ſich das Cauſalitätsgeſetz uns aufdrängt, immer auf's Neue und mit dem Recht des Gefühls den Mörder verdammen und den Säufer verachten — ſo ſicher unterſcheiden wir auch, wo dies praktiſche Empfinden ſchweigt, das moraliſch „Verſchuldete“ von dem ſchlechthin „Angeborenen“, bei dem man an gut und böſe gar nicht denkt. Der Siegfried in Hebbels „Nibelungen“ verſtrickt ſich z. B. in einer Lüge (der Hülfe, die er dem Gunther gewährt), die er bei der großartigen Wahrhaftigkeit ſeiner Natur unmöglich aufrecht erhalten kann. Er verräth ſich denn auch wirklich, und gerade ſein Bekennen der Wahrheit richtet den Mordſpeer gegen ihn. Will man dies eine „Schuld“ nennen, ſo mag man das ja in dem äſthetiſchen, erweiterten Sinne thun. Aber das moraliſche Urtheil lehnt ſich gegen das Wort auf, und beſſer wäre es jedenfalls, um aller Unklarheit vorzubeugen, es ganz bei Seite zu laſſen und ſich nach einem anderen Begriff umzuſehen, der für das Tragiſche überall anwendbar bliebe, und für den meines Erachtens das Moment der tragiſchen Verſtrickung, der Colliſion vollſtändig ausreicht. Denn ſelbſt bei der größten Dehnung des Begriffs „Schuld“ würde man doch bei vorſichtiger Prüfung des tragiſchen Stoffes, den uns Leben und Kunſt bieten, bald genug zu der Einſicht kommen, daß man nicht weit damit reicht.

Sieht man ſich im Leben um, ſo findet man eine ganze Reihe verſchiedenartiger Erſcheinungen, die, wie ich beobachtet habe, übereinſtimmend mit der Bezeichnung „tragiſch“ belegt werden: Grabbes und Heinrich von Kleiſts Leben; Winckelmanns

Tod; das Schicksal einer Gefallenen, nicht der gemeinen liederlichen Dirne, sondern der Unschuld, die wie Gretchen in die Sünde geräth; der Untergang eines reichbegnadeten Talents in den Fesseln der Noth, die ihm nicht gestattet, seine Schwingen zu entfalten; das Schicksal einer Luise Miller; der Selbstmord eines Liebespaars, dem ein Machtspruch die Vereinigung versagt; der Tod eines jungen hoffnungsvoll in's Leben hinauseilenden Menschen (eines Studenten beispielsweise), den Mörderhand oder eine force majeure fällt; der Held, den ein großer reiner Zweck auf sündige Bahnen lockt; Sand, der Mörder Kotzebues; der Verbrecher aus verlorener Ehre; Jacob Artevelde; Robert Blum; und zahllose andere. In Bezug auf das Moment von Freiheit und Unfreiheit, Gut und Böse weichen sie völlig von einander ab, sie stimmen aber darin überein, daß eine große Kraft, äußere sie sich nun als Thätigkeit, oder lediglich als Eigenschaft, sei sie mithin activ oder passiv, an den Grenzen des Endlichen scheitert. Der Untergang des Genius im Kampfe mit dem inneren Schicksal (Grabbe, Kleist) ist eben so tragisch wie der Fall der Unschuld, die Vernichtung eines Mannes wie Winckelmann, den ein blindes, vielleicht gar in einer unglücklichen Naturanlage begründetes Vertrauen den Händen eines gemeinen Mörders preisgiebt, ebenso tragisch wie die Verwirrung des schwärmerischen Jünglings, der seinem Vaterlande einen Dienst zu leisten glaubt, zu der Unthat des Meuchelmords. Alle angeführten Fälle bekommen ihre tragische Färbung durch den Contrast der Kraft (der Lebensbejahung, wie man es philosophisch ausdrücken kann) mit der Zerstörung, der Lebensverneinung, die keineswegs nur jäh (in der Gestalt des Todes) aufzutreten braucht, die vielmehr ihr Werk ebenso sicher und erschütternd langsam, schleichend vollbringen kann. Der Contrast ist aber durchaus erforderlich, um die Bezeichnung „tragisch" zu rechtfertigen. Der Fabrikarbeiter, der Tag aus Tag ein auf einem gefährlichen Posten steht und endlich doch einmal von dem Radriemen erfaßt und zerschmettert wird, der Soldat, der im Felde unter einem Salvenfeuer fällt — sie sterben keinen tragischen Tod, denn der Untergang war für sie etwas Erwartetes, Gewöhnliches, man kann fast sagen: Gewolltes. Das

Tragiſche zeichnet ſich aber gerade dadurch aus, daß dem Lebenswillen durch eine ſtärkere feindliche Macht Widerſtand geleiſtet wird, daß er ſich alſo nicht mit ihr im Einverſtändniß befindet. Dieſe Eigenart erklärt es auch, daß uns zwar Heinrich von Kleiſts Leben, nicht aber ſein Tod tragiſch erſcheint. Für ihn war der Tod die freudig begrüßte und herbeigeführte Befreiung von einem unerträglichen Daſein; nicht der Lebenswille litt Schiffbruch — die Unfähigkeit, ſich mit dem Leben auseinanderzuſetzen, das für ihn ein Unglück war, erwählte vielmehr das einzige Mittel, ſich ihres Feindes (des Lebens) zu entledigen. Nicht jeder Selbſtmord iſt tragiſch, ſondern nur der, der eine ſtarke Lebenshoffnung, einen ſtarken Lebenswillen vernichtet. Noch viel weniger iſt jeder Tod tragiſch. Allerdings könnte man, wie Schopenhauer es thut, das Leben als Ganzes tragiſch finden, weil der ewige Wille fortwährend an der Endlichkeit des Realen ſcheitert; geht man aber davon aus, daß wir es dadurch, daß wir es auf uns nehmen und behalten, auch anerkennen, ſo erſcheinen uns innerhalb ſeiner Sphäre nur ſolche Fälle der Vernichtung tragiſch, die den Contraſt der Lebensfähigkeit und des Willens zu leben (ſolcher Factoren, die zu exiſtiren recht eigentlich berufen und werth ſind), mit der Zerſtörung augenfällig bekunden. Es tragen Viele körperliches Leiden — wir beklagen ſie, wir finden ihr Schickſal traurig — bei einem Geiſte wie dem des Dichters Leopardi, dem die Noth des Körperlichen den Flug beſtändig hemmte, erſcheint es uns tragiſch. Das Hinwelken des Alters zum Grabe iſt ein einfaches, beruhigendes Naturgeſetz — aber der jähe Tod des Jünglings erſchüttert uns. „Aber auch aus entwölkter Höhe kann der zündende Donner ſchlagen“ — in dieſem Worte des Chores der „Braut von Meſſina“ liegt eins der Momente des Tragiſchen angedeutet. Dies Contraſtmoment kann die mannichfaltigſten Stärkegrade zeigen. Es kann bis zur Unerträglichkeit geſteigert werden und den Ausdruck eines bloßen Glücksſpiels des Schickſals mit dem Menſchen annehmen. Wenn dem guten Sohn, der für ſeine Mutter gearbeitet und endlich nach langem Mühen eine Stellung gefunden, die ihn aller Sorgen überhebt, der Gegenſtand ſeiner Liebe und Aufopferung gerade in dem Augenblick ſtirbt,

da er am Ziel seiner Wünsche anlangt; wenn die Braut sich vergiftet, weil sie den erkrankten Bräutigam todt glaubt und dieser nun doch genes't — so erschließt sich uns ein Wirrsal von entsetzlichen Möglichkeiten, unter denen man die blos traurigen von den tragischen sorgfältig sondern muß. Das blos Zufällige ist *auch* nicht tragisch. Welche Formen das Tragische aber auch annehmen möge, immer ist es ein *Erdulden*. Es *kann* sich an einer activen Natur äußern, an einem Helden vom Schlage des Macbeth und Richard — aber es äußert sich erst in ihrem (physischen oder moralischen) Untergange. So lange der Held *siegt*, ist er nicht tragisch, erst sein *Leiden* macht ihn dazu.

Steigt man nun vom Leben der Wirklichkeit in das höhere, geläuterte der Kunst empor, um das Tragische dort aufzusuchen, so findet man einen Unterschied nur insofern, als nicht alle tragischen Fälle des Lebens auch für das Kunstwerk taugen, obschon an sich alle tragischen Fälle des Kunstwerks so geartet sein müssen, daß sie auch im Leben vorkommen können. Die unzähligen Factoren, die die Ganzheit des Daseins ausmachen, sind natürlich sammt und sonders *nothwendig*, insofern sie alle dem Causalitätsgesetz dienen. Sie stehen sämmtlich in einem äußeren oder inneren Zusammenhang — da wir aber gänzlich außer Stande sind, sie zu übersehen, so erscheint unsern menschlichen Blicken eine Million von Erscheinungen völlig unverbunden und zusammenhanglos, und das Leben, von der Enge unserer eignen Anschauung, aus der wir doch nicht heraus können, gesehen, ungestalt und verworren. Verfolgen wir aber einmal die Spuren auch des unbedeutendsten Ereignisses, und erschließt sich uns am einzelnen Fall die *Nothwendigkeit* des Geschehens, so gewinnen wir mit dieser Uebersicht sofort auch das Gefühl der Befreiung und inneren Reinigung. Einer großen Macht, einem unüberwindlichen allwaltenden Gesetze ordnen wir uns, sei es noch so furchtbar, williger unter als den brutalen und krausen Launen des Zufalls. Diese Einsicht, diese Empfindung ist es auch, die der Wirkung eines Kunstwerks verborgen innewohnt: es entfernt alle ordinären Störungen von dem Gesetz, das es zur Darstellung bringt; es erschließt uns den inneren Zusammenhang der Dinge, es stellt sich

uns als ein Ganzes, als ein Organismus dar; die ſchöne Geſetzmäßigkeit iſt ſein Weſen; es giebt uns in dem kleinen Abbilde des Lebens, in dem Tropfen der Wirklichkeit, den er uns vor die Augen bringt, eine Spiegelung des Ewigen — und in dieſem Sinne giebt es uns weit mehr als das Leben. Der Maler zeigt uns nicht jede Sommerſproſſe und Warze ſeines Originals — er zeigt uns den Menſchen, wie er ſich nach dem ihm innewohnenden Geſetz des Leibes und der Seele hätte entwickeln müſſen, wenn die Natur es vermocht hätte, ſich gewiſſermaßen nur mit ihm allein zu beſchäftigen. Im Leben hätte es vorkommen können, daß Maria Stuart eines natürlichen Todes geſtorben wäre, bevor die Königin das Urtheil unterzeichnet oder zur Vollſtreckung gegeben hätte — im Kunſtwerk wäre dieſer Zwiſchenfall undenkbar: die Kugel hat vielmehr ſo zu laufen, wie ſie gerollt iſt, wir wollen den angeſponnenen Conflict ſtets auch zum Austrag kommen ſehen. Im Leben der Wirklichkeit könnte Tell fehl ſchießen und Rudolf den Harras ſtatt des Geßler treffen, die Kugel des Meuchelmörders, den König Philipp im Solde führt, könnte den Carlos ſtatt des Poſa tödten, Ferdinand von Walter könnte ſich vergreifen und ein unſchädliches Pulver ſtatt des Arſeniks in die Limonade ſchütten, Egmont könnte den Schnupfen bekommen und die Zuſammenkunft mit dem Herzog verfehlen müſſen, und zwei badende Knaben könnten Gretchens Kind von dem Tod des Ertrinkens retten. Die Kunſt kennt ſolche Zufälligkeiten nicht. In ihrem Reich geſchieht Nichts vergebens, und Alles ſteht in feſter, geſetzmäßiger Verbindung. Stellt darum die Kunſt das Tragiſche dar, ſo hat ſie es auch als etwas Nothwendiges darzuſtellen. Vor Allem das dramatiſche Kunſtwerk verlangt um ſeiner Gedrungenheit willen, die jede allzu breite Ausführung verbietet, daß nur Zuſammenhängendes zur Darſtellung gelange. Demſelben Grunde des raſchen Vordrängens der Entwicklung entſpricht es auch, daß ſich der tragiſche Fall, den das Drama behandelt, faſt immer im Tode offenbart: er iſt der gründlichſte Vernichter, mit ihm contraſtirt das Leben gerade im Moment des Unterganges am Ergreifendſten und Furchtbarſten. Rein tragiſche Fälle, wie der der Cordelia, des Max Piccolomini, des Gretchen

entsprechen diesen Bedingungen völlig, oder besser: ihr Beispiel hilft uns die Bedingungen dessen, was die gemeinsame Empfindung und das Sprachgefühl unter dem Tragischen begreifen, im Kunstwerk mit erkennen. In ihnen geht eine reine große Kraft (in allen dreien mehr Eigenschaft als Bewegung) an den nothwendigen Grenzen der Wirklichkeit zu Grunde. Das Schuldmoment bleibt dabei ganz außer Acht. Es sind keine Helden und Heldinnen, aber eine dramatische Nothwendigkeit vollzieht sich an ihnen Allen: an Gretchen eine zu der übrigen auch noch innere, psychologische, an Cordelia und Max ein rein thatsächliche. Es ist eine unumstößliche Wahrheit, daß der gewaltige Stamm, der stürzt, die benachbarten Stämme und Sprossen mit in sein Verderben zieht. Das Schicksal Lears und Wallensteins wirkt mit der Uebermacht einer großen Naturnothwendigkeit. Ihr Fall reißt diejenigen, die auf sie wie auf einen Stern gepflanzt sind, mit sich ins Verderben. Er weicht aus seiner Bahn, und

> fort reißt er sie in seines Schwunges Kraft
> sammt seinem Ring und allen seinen Monden.

Und gerade ihr Ende stimmt uns am Tragischesten, tragischer als das der Helden selbst — denn an ihnen wird das Contrastmoment besonders rührend und schrecklich sichtbar.

Dies ist es auch, was, wie ich glaube, die dramatische Tragik im Fall der Beatrice der „Braut von Messina" ausmacht. Ihr Schicksal ist mit der dramatischen Handlung verknüpft und, wäre das schädigende Vermeiden rechtzeitiger Aufklärung nicht, ohne Künstelei zum Austrag gebracht. Doch läßt sich nicht leugnen, daß der Untergang des Fürstenhauses gerade an ihr mehr traurig als tragisch und zu einem Theil rein zufällig wirkt. Sie stand dem unseligen Parteitreiben doch schon zu fern, als daß das feindliche Geschoß sie durchaus hätte ereilen müssen. Nun ist aber anderseits die Mutter eine so gewaltige Persönlichkeit, und Schiller hat es lediglich durch das Treffen des tragischen Tons verstanden, dem Verhängniß, das über dem Geschlecht schwebt, die Züge so großen, unerbittlichen Ernstes zu leihen, daß wir doch, der dichterischen Kraft folgend, das Gefühl der „saeva necessitas", der „grimmen Nothwendigkeit" bekommen, das die

meisten unserer deutschen Schicksalstragiker nie zu erwecken vermocht haben. Bei Müllner und Werner faßt uns wohl einmal das Gefühl des Grausens, aber das Schicksal wird zum Spuk, und da es an äußere Dinge, einen Dolch, ein Messer und dgl. geknüpft wird, scheint es uns, als machten diese Werkzeuge die Geschichte der Menschen, und verstimmt und ungemüthlich wenden wir uns ab, weder dramatisch überzeugt, noch tragisch ergriffen. Einigen anderen, im Übrigen großen dichterischen Meisterschöpfungen fehlt dagegen durchaus nicht die Tragik, wohl aber die dramatische Nothwendigkeit des Unterganges. Ich denke an keine Geringeren als Ophelia, Desdemona und den Prinzen Arthur. Ophelias erschütterndes Ende, tragisch im höchsten Grade, entbehrt doch der festen Angeschlossenheit an den dramatischen Vorgang. Desdemonas Tod wirkt darum nicht nothwendig, weil die Mittel, die ihn endlich zur Folge haben, so geringfügiger, zufälliger Art sind, und weil die Aufklärung der traurigen Verwirrung nur durch äußerliche Raffinements, Verwechslungen, Lauschen und andere theatralische Diebesliften verzögert wird. Arthur endlich, dessen zartes Naturell in der stürmischen, rauhen Luft der Politik und des Thrones unmöglich hätte gedeihen können und der eben dadurch dem Untergang geweiht ist, ob ihn nun sein Oheim oder die Ereignisse fällen, in die er hineingerissen worden wäre, wenn er wirklich den Thron bestiegen hätte — Arthur stirbt im Stück durch einen bloßen Zufall (den Sprung von der Mauer), und die dargebotene Gelegenheit, seinen Tod an das Ende seines Conflicts mit den Interessen des Königs, als deren nothwendige Frucht, zu stellen, ist (was besonders um Johanns willen sehr zu bedauern ist) versäumt. Auch hier aber unterscheide man wie immer wohl das Tragische in dem Geschick der dramatischen Person von dem Dramatischen.

Die bisherigen Beispiele des Tragischen im Drama sind mit Absicht nur aus dem Kreise der Nebenpersonen, die vorwiegend durch das wirken, was sie sind, nicht durch das, was sie thun, gewählt worden. In anderer Gestalt tritt uns das Tragische an der Hauptperson, dem Helden entgegen, der vor allen anderen

das Gesetz der dramatischen Nothwendigkeit darzulegen berufen ist. An dem Helden stellt sich die Nothwendigkeit am Ausgeführtesten dar, insofern er der Thäter seiner Thaten und sein Untergang die Folge seines eigenen, nicht eines fremden Verhaltens ist. Insofern er handelt und das, was ihn endlich zu Grunde richtet, *will*, ist er *dramatisch*, insofern er übersieht, daß sein Wille sein Verderben ist und ihm den (im engeren Sinne ungewollten) Untergang bringt, ist er *tragisch*. Der Zusammenhang der Anfänge der dramatischen Handlung mit dem Ausgang geht bei der dramatischen Hauptperson so weit, daß ihr Untergang sich uns als die nothwendige, *einzig mögliche* Folge ihres Handelns und Verhaltens darstellt. Aus architektonischen Gründen ist diese breite Behandlung in der Regel nur bei einer, selten bei zwei Personen (Schiller) möglich: wir haben nur einen, selten zwei Helden. Da der Handelnde ein großes Schicksal heraufzubeschwören hat, wird seine Kraft in den meisten Fällen heldenhaft angespannt sein (Antigone, Macbeth, Richard der Dritte, Wallenstein, Penthesilea), und je stärkere Kraft er entfaltet, desto dramatischer erscheint er uns. Die Collision seiner Kräfte mit den Mächten der Zerstörung kann auf sittlichem Gebiete liegen, das heißt der Held kann moralisch schuldig werden (Macbeth, Carl Moor, Fiesco, Demetrius), sie kann aber auch lediglich in dem Widerspruch des Naturells mit einer äußeren zwangvollen Macht begründet liegen (die Jungfrau von Orléans, Tasso, Hamlet). Auf Gestalten wie die letztgenannten würde der Begriff der *moralischen* Verschuldung ganz und gar nicht, auf Tasso und Hamlet der des Helden-, im Sinne des *Heroenthums* nicht passen. Ueberhaupt ist das dramatische Heldenthum keineswegs nur auf die großen Beweger der Menschengeschicke beschränkt, und wenn auch bei der Großartigkeit der Dimensionen, die das Handeln Solcher annimmt, ihr dramatischer Lauf ein besonders imposanter und machtvoller sein wird, so hat doch auch ein Mensch wie Goethes Clavigo auf den Posten des dramatischen Helden seine gute Anwartschaft. Der Heros, den das Uebermaß der Kraft zum Verbrechen treibt, ist nur eine, allerdings sehr oft wiederholte Species der dramatischen Hauptperson, aber keineswegs die einzige.

Die Verstrickung der Antigone, die zwischen zwei Gesetzen, dem menschlichen und göttlichen, steht und durch Befolgung des einen von beiden schuldig werden muß, hat wiederum für eine Reihe von Tragödien zweiten und dritten Ranges das Schema abgegeben — aber es wäre eine Thorheit, in diesem allerdings sehr wirkungsfähigen Schema den Idealtypus des Dramas überhaupt erblicken zu wollen. Die dramatischen Fälle des Helden, den eine angeborene und bethätigte Kraft in Widerspruch mit bestehenden, als gültig erkannten Gesetzen bringt und endlich selbst vernichtet, sind vielmehr zahllos und in tausend Nüancen abgestuft, und im letzten Grunde kommt es nochmals nicht auf ein dramatisches Heroenthum und eine tragische Schuld an, sondern nur auf eine tragische Collision (oder setzen wir, wie ich schon vorschlug, im Deutschen dafür das Wort: Verwicklung oder Verstrickung) des dramatischen Helden, der nur insofern der Held, d. h. die dramatische Hauptperson ist, als er sich sein Geschick, das den Andern von außen oder durch ihn kommen kann, durch sein Handeln oder auch nur durch sein Verhalten als ein nothwendiges selber schafft. (Vgl. Hauptmanns Fuhrmann Henschel.) Die Wirkung der dramatischen Fälle des Helden kann sich demgemäß auch unablässig verändern: vom seligen Jauchzen, mit dem der Märtyrer den Tod begrüßt, bis zu der dumpfen Ergebung in ein feindliches Schicksal, das keine Gerechtigkeit kennt und die Menschen erhöht und stürzt, wie es ihm gefällt. Zwischen „Erhebung" und „Zermalmung" giebt es tausend Mittelglieder, die sich vielfältig vermischen können. Aristoteles' für das antike Drama so zutreffende Definition von „Furcht" und „Mitleid" und dem mittleren Maß zwischen Gut und Böse reicht heutzutage, trotz Lessing, bei dem uns Modernen vorliegenden Material nicht entfernt mehr aus. Die Einmischung eines moralischen Elements in die Begriffsbestimmung der Tragik des dramatischen Helden, wie sie selbst dem im Uebrigen so klaren und um die Dramaturgie so wohlverdienten R. Zimmermann „(Ueber das Tragische und die Tragödie", Wien, 1856) widerfährt, begreift nur einen kleinen Kreis der dramatisch-tragischen Fälle, keineswegs

aber alle in sich. Für uns ist die Tragik der dramatischen Hauptperson principiell keine von der aller übrigen tragischen Fälle verschiedene. Auch in dem Schicksal des tragischen Helden scheitert die Lebensbejahung an der Lebensverneinung, der Wille an der Endlichkeit des Realen; während aber den Anderen das tragische Geschick von außen kommt, schafft es sich der Held selbst. Damit verliert es für ihn und uns etwas von dem Zähen, Unerwarteten und damit so Entsetzensvollen der rein passiven Tragik. Die seine besteht darin, daß er aus den Fäden, die sein Leben spinnt, sich, ohne es direct als Ziel zu wollen, das Todtenhemd webt. Je mehr sein Geschick dramatisch ist, desto weniger ist es tragisch. Die „tragische" Wirkung der „Braut von Messina" fällt darum mit der „dramatischen" keineswegs zusammen. Beide Momente können sich die Wage halten — nothwendig verbunden sind sie nicht.

Dies sind nur erst die Umrisse zu einer Entwicklung der Idee des Tragischen, die ich als abgeschlossen immer noch nicht betrachtet wissen möchte, und die zu einem „System" zu ordnen und auszuweiten (sofern sich das mit dem inductiven Verfahren dieser Untersuchungen verträgt) ich auch jetzt noch einer späteren Zeit vorbehalten muß, die mir für eine rein theoretische, von dem einzelnen Kunstwerk losgelöste Betrachtung mehr Muße läßt und mich in den Stand setzt, das immer weitläufiger sich ansammelnde Material vor den Lesern auszubreiten. Damit noch zu warten empfiehlt sich mir auch um der allgemeinen Gährung willen, in der sich unsre Literatur immer noch befindet, an deren Ergebnissen meine Ausführungen sich zu erproben hätten. Es scheint mir darum auch verfrüht, auf ihrem Grunde bereits neue Theorieen des Tragischen zu errichten, oder, wie es u. A. Julius Duboc („Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus") gethan hat, sie für seine Untersuchungen theils zu benutzen, theils (wie ich glaube, in Folge eines Mißverständnisses) abzulehnen. Das aber darf versichert werden, daß der Verfasser selbst in den von ihm gesteckten Grenzen immer noch, auch bei der genauesten Abwägung, für jeden tragischen und dramatischen Fall Platz gefunden und

darum keinen Grund hat, von ihnen abzuweichen. Jeder einzelne Fall aber entscheide auch ferner, und darum kehre die Betrachtung von diesem ästhetischen Aufstieg mit den folgenden Untersuchungen wieder auf die Erde zurück.

Die „Braut von Messina“ steht in Schillers überreichem künstlerischem Leben allein. Sie zwingt zur Bewunderung, sie erschüttert mit ihrem letzten Act das innerste Mark — aber man geht doch in scheuer Verehrung an ihrer düster-prächtigen Gestalt vorüber, und fast möchte man sie vermeiden. Dann aber öffnet sie die Lippen und redet Worte, so voll von Wohllaut, Macht und Fülle, so schmeichelnd und berauschend, so bewegend und zermalmend, daß wir nicht müde werden, ihr zuzuhören, und uns fragen, ob dies wirklich noch die deutsche Sprache, unsere Sprache ist, die Goethe einmal im Unmuth (in dem neunundzwanzigsten seiner Epigramme aus Venedig) den schlechtesten Stoff für „den unglücklichen Dichter“ genannt hat.

Wilhelm Tell.

Die Idee einer künstlerischen Verwerthung der Tell-Sage war Goethen im Jahre 1797 auf seiner Schweizerreise am Vierwaldstätterse gekommen. Er dachte sie episch zu behandeln und traf damit für seine Natur gewiß ebenso sehr das Richtige, wie Schiller es für die seine that, als er den ihm von dem Freunde, dessen Interesse an dem Stoff sich abgekühlt hatte, in aller Form übertragenen Gedanken dramatisch ausgestaltete. Die Arbeit kostete ihm, der einige Jahre leichtesten, glücklichsten Schaffens hinter sich hatte, nach seiner Meinung „große Mühe". Trotzdem, und obgleich ihm mancherlei Hindernisse, unter andern der Besuch der Frau von Staël („das beweglichste, streitfertigste und redseligste Wesen"), zu seinem Verdrusse in den Weg kamen, obgleich er überdies die fehlende sinnliche Anschauung des Oertlichen durch tüchtige Studien zu ersetzen hatte, gelang das Werk in weniger als einem Jahre. Unter der Anregung einer Caesar-Aufführung in Weimar machte er sich an die Ausführung. „Für meinen Tell", schreibt er an Goethe, „ist mir das Stück (Julius Caesar) von unschätzbarem Werth, mein Schifflein wird auch dadurch gehoben." Sein Glaube an die Bedeutung der werdenden Schöpfung wuchs, je mehr sie sich ihm rundete. „Wenn mir die Götter günstig sind," schreibt er am 12. September 1803 an Körner, „das auszuführen, was ich im Kopf habe, so soll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern."

Am 17. März 1804 fand die erste Aufführung in Weimar statt, deren Erfolg den der voraufgegangenen Schillerschen Dramen, vom „Wallenstein“ an, noch um ein Bedeutendes übertraf. Es war ein glänzender Sieg, vor dem sogar die widerhaarige Romantik die Waffen zu senken hatte, und jener Act der Entsagung Goethes erwies sich für die Deutsche Dramatik als der unschätzbarste Gewinn. Giebt es doch kein, im weitesten Sinne volksthümlicheres Schauspiel als den „Tell“. In dem Epos Goethes wäre die unerschöpfliche Quelle freiheitlicher Begeisterung, die in dem Schillerschen Drama rauscht, nie hervorgeschlagen worden. Wenn selbst ein so wundervolles Gedicht wie „Hermann und Dorothea“ einem größeren Publikum fremd bleiben konnte, ein Gedicht, das in das reinste, schlichteste Gewand deutscher Sitte gekleidet ist, unter dem das deutscheste Herz schlägt, wie hätte dann eine Dichtung aus dieser Periode Goethes Gemeingut unseres Volkes werden sollen? Denn die immer stärker herausgebildete Eigenheit des Dichters, durch die nivellirenden Schönheitslinien die moralischen Unterschiede zu verwischen, würde sie unzweifelhaft aufgewiesen haben. Man denke nur an die kurz vor dem „Tell“ entstandene „Natürliche Tochter“. Die große Masse der gebildeteren Menschen urtheilt und empfindet aber stets moralisch, nicht ästhetisch. Ueberdies lagen in dem Vorwurf Schätze verborgen, die zu heben gerade dem Goetheschen Genius nicht beschieden war: der Stoff ist ein in allen einzelnen Gliedern dramatischer, aber diese wachsen zu keiner gemeinsamen dramatischen Handlung zusammen. Die mußte erst erfunden, gestaltet werden. Auch bedurfte es einer kühnen und sicheren Hand, das Legendarische eines Vorgangs wie der Apfelschuß in die höchsten Regionen des Sittlichen und Leidenschaftlichen emporzuheben und ihm alles Romantische, was mehr zu unserer Phantasie als zu unserem Herzen gesprochen hätte, zu benehmen. Einen großen Vortheil aber bot Schillern diese Uebertragung aus zweiter Hand, einen Vortheil, den er sich schwerlich zu verschaffen gewußt hätte, wenn er das Sujet ohne Goethes Zuthun der Schweizerischen Geschichte entnommen hätte. Goethe weckte in Schiller den naiven Dichter wieder, der vor dem „sentimentalischen“ und pathetischen fast

immer zurücktreten mußte, und ließ ihn mit jenem einen herrlichen Bund schließen. Denn ohne allzu gewagte Vermuthungen darf man wohl annehmen, daß Schiller den Freiheitskampf principieller gefaßt haben würde, wenn nicht Goethe ihm mit seiner Auffassung des Helden als eines schlichten, reckenhaften, innerlich gesundesten, aber unter einförmiger Arbeit dumpf und gedankenlos dahinlebenden Mannes den Weg gewiesen hätte. Diesen Einfluß nutzte Schiller zu seinen Gunsten auch für die übrigen Theile der Handlung, deren einzelne Glieder, wie sie ihm die Sage darbot (Baumgarten; die Blendung des Heinrich von der Halden; der Rütlibund), er frei und sicher verknüpfte. Ueberall führte er den Kampf auf individuelle Motive zurück; das Recht der Persönlichkeit, nicht ein abstractes Recht, viel weniger eine Phrase wurde seinen Eidgenossen zum Grunde der Empörung. Aber in so sittlichem Boden wurzelt dies Recht, daß seine Vertheidigung zugleich auch zur moralischen, idealen Großthat wird, zu der Hütung und Hegung der heiligsten Güter des freien Mannes, die Niemand antasten lassen darf, wenn er nicht zum Sklaven werden will. Mochte Goethe seinem Freunde die Richtung zeigen, in welcher der Stoff zu verfolgen sei — diese eigenthümliche Durchdringung der realistischen Motive mit dem heiligsten Feuer der Begeisterung, diese Erhebung der kleinsten Thatsache zu der Weihe des Allgemeinen gehört Schillern so ganz und gar zu eigen wie die gewaltige dramatische Zuspitzung der Handlung, und in diesem eigenthümlichen Bündniß des Realismus der Motivirung mit dem Idealismus und der Dramatik der Ausführung beruht der geheimnißvolle und doch so lichte Reiz des Stückes. Es ist eine Vermischung ähnlich derjenigen, die „Wallensteins Lager" hervorbrachte, nur daß der Vorwurf des „Tell" ein so viel gewaltigerer und seine sittliche Bedeutung nicht geringer als seine künstlerische ist. In jenem Meisterwerk verschwindet die Persönlichkeit des Dichters fast völlig vor seinem Gegenstande, obgleich sie auch das Niedrigste und Wildeste noch adelt und verklärt; in diesem schließt sie mit ihrem Helden einen engen Bund: wie die seligen Knaben im zweiten Theile des „Faust" aus den Augen des seraphischen Paters, so sehen die Schillerschen Schweizer mit den Augen ihres

großen Dichters; sie fühlen mit seinem Herzen, reden mit seiner Zunge und bestätigen doch das nur in der Kunst mögliche Wunder, daß sie ihre eigene Wesenheit darum nicht aufgeben. Selten hat der Idealismus mit dem Realismus, die Subjectivität mit der Objectivität sich segensreicher vereinigt. Die Beispiele beweisen: Baumgarten rächt die Ehre seines Weibes, Arnold vom Melchthal die Augen seines alten Vaters, Tell rettet Weib und Kind und sich vor der gräuelvollen Willkür des Tyrannen, die Stauffacher und Walther Fürst treten für die verbrieften Rechte ein; kein Einziger aus der ganzen Schaar der dreiunddreißig ist ein Schwärmer, nur die Noth drückt den Geplagten und Gehetzten die Waffen in die Hand — aber über ihre Interessen hinweg schwingt sich das geflügelte Dichterwort, und wo es gilt, den symbolischen Ausdruck für jede freiheitliche Bewegung zu finden, da rief Deutschland und ruft es noch heute die Geister des „Tell" auf. In der Revolution von 1848, im deutsch-französischen Kriege wandten sich Herz und Lippen zu den „ew'gen Rechten",

„Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst."

Es giebt keine deutlichere Bestätigung des eben Gesagten.

Man pflegt die Composition des „Tell" als die schwächste aller Schillerschen Dramen zu bezeichnen und hat damit gewiß Recht. Nur darf man nicht vergessen, daß wir durch den Dichter in diesem Punkte verwöhnt sind. Hält man den „Tell" an den „Caesar", der ihn nach der Seite der Composition hin möglicherweise ungünstig beeinflußt hat, so zeigt sich das Drama unseres deutschen Poeten im Ganzen dem britischen Riesenwerk noch immer überlegen. „Julius Caesar" klafft in zwei dramatisch nicht verbundene Theile auseinander, „Tell" führt verschiedene Handlungen nebeneinander her, von denen keine schlechthin ohne Bezug auf die andere ist, und die alle in einem Brennpunkte zusammentreffen. Offenbar überragen die drei ersten Acte des „Caesar", die überhaupt zu dem dramatisch Großartigsten in der Literatur aller Völker und Zeiten gehören, im Bau diejenigen des „Wilhelm Tell" weit — der Eindruck des ganzen Werkes ist aber in diesem ein einheitlicher, in jenem nicht. Allerdings erzielt

Schiller dieſen Eindruck diesmal auf ungewöhnliche und im ſtrengſten Sinne nicht dramatiſche Weiſe. Die gemeinſame Idee der Befreiung von dem Druck der fremden Herrſchgewalt hält die einzelnen Theile zuſammen; im Grunde iſt weder Tell, noch Melchthal, noch Stauffacher, ſondern die Schweiz der Held. Die Handlungen ſind nur Strahlenbrechungen des einen Gedankens, ſie ſtehen gewiſſermaßen nur ſymboliſch für die alle Cantone durchdringende Bewegung, die ſich in ihrer Geſammtheit dramatiſch natürlich nicht darſtellen ließ. Was die Stauffacher, Melchthal und Walther Fürſt im engen Zimmer, was die übrigen dreißig in der Mondnacht auf dem Rütli beſchwören, das beſchwören tauſend andere, deren Namen nicht genannt ſind, zur ſelben Zeit mit derſelben Innigkeit und Feſtigkeit ſtill für ſich. Was Tell thut, iſt nichts Größeres, als was der Alzeller Mann ſchon gethan hat, der in der Hitze des beleidigten Gefühls den Wolfenſchießen mit der Art erſchlagen. Nur einen Theil der großen Erhebung, nur einzelne ihrer Helden ſehen wir vor uns; hinter ihnen ſteht das ganze Volk, mit ihnen iſt der allgemeine Wille, ſie werden nur mitergriffen von dem Föhn der Freiheitsleidenſchaft, der ſtürmiſch von der erſten Scene bis zum Schluß durch das ganze Stück brauſt, donnert und blitzt, das Widerſtrebende niederreißt und nicht eher austobt, als bis wieder heller Himmel iſt. Iſt darum die Dichtung auch kein eigentlich dramatiſches Ganze — ein Ganzes iſt ſie doch, wenn man die inſpirirte Maſſe als Hauptperſon faßt. Die Expoſition iſt für alle Glieder der Handlung in großen Zügen dieſelbe wie es der Ausgang iſt: die Tyrannei und ihre Beſeitigung; nur haben wir ſtatt eines Höhepunktes ſo viele, als die verſchiedenen Gruppen Köpfe zählen. Einzeln genommen ſind aber alle dieſe Gruppen meiſterlich geführt und in ihren Kreiſen von einer energiſchen Concentration, die den Dichter auf der ſtolzeſten Höhe ſeiner dramatiſchen Kraft zeigt und die noch immer nicht genug bewundert iſt. Wo aber die Dramatik ausſetzt, wie in der Attinghauſen-Epiſode, da gewinnt uns die Bedeutung und die ſchöne Wärme der Rhetorik, die nur in einer einzigen Partie des Stückes, der dramatiſch-ſchwachen Rudenz-Handlung, ungebührlich und gehaltlos ins Kraut ſchießt — das

schlechte Vorbild für den falschen Idealismus zahlreicher Jambentragödien vom Schlage des jungen Theodor Körner, Auffenbergs, Meyerns, Halms und vieler Anderer.

Schiller hat es vortrefflich verstanden, durch die Einleitung, die ungewöhnlich breit ausgeführte Rütliscene und das Ende das ganze Volk der Schweizer als die Hauptperson zu kennzeichnen und zugleich doch die ihm theuerste Gestalt, den Mann der erlösenden That, in eben diesen Momenten charakteristisch zu beleuchten und sein Wesen als die eigentliche Seele der Befreiung klar zu legen.

Die erste Scene ist eine der herrlichsten dramatischen Einführungen, die die gesammte Literatur besitzt. Eine Ouverture könnte man sie nennen, mit ihren zwei Sätzen nach altclassischem Zuschnitt, einem Adagio und einem wild dahinfahrenden Allegro. Um zu sehen, in welch' ein friedliches Leben die tyrannische Gewalt eingegriffen hat, ist die oft geschmähte und doch ganz unentbehrliche opernhafte Einleitung da, die mit echt genialem Theatersinn kurz und doch breit und mit bestrickender Lieblichkeit die freundlichste Alpenidylle malt; und dann das sich erhebende Unwetter, der gehetzte Baumgarten, dem die entfesselte menschliche Wuth auf den Fersen folgt, der wogende See, die Errettung des Verfolgten durch den Tell — es ist das ganze Drama im Kleinen, eine großartige Vorbereitung auf das, was kommen soll.

Tells Charakter wird zugleich vollendet durch sie exponirt. Sobald er auftritt, wendet Alles sich ihm als dem Retter in höchster Noth zu. Baumgarten ist sein Seiten- und Gegenstück. Noch ahnt Tell nicht, daß er dereinst in dieselbe Lage wie dieser gerathen wird, den er jetzt rettet; aber wir empfinden schon deutlich, daß eine That wie die Baumgartens, so sehr sie äußerlich der des Tell gleicht, doch der Schweiz nie das Heil hätte bringen können. Baumgarten hat den tödtlichen Axthieb auf das Haupt des junkerlichen Lüstlings in sehr berechtigtem, aber kopflosem Ingrimm geführt. Wie er auftritt, befindet er sich in grenzenloser Verwirrung. Alles in ihm ist aufgelöst; klagend und verzweifelnd sinkt er am See nieder, die Hände nach dem nahen Rettungsufer ausstreckend — Tell steht neben ihm, ganz der, der

er bis zu Ende bleibt: sein Rettungswerk ist die kurz, aber ruhig und fest beschlossene, nothwendige Mannesthat. Nur dieser aber kann es auch gelingen, die sklavischen Fesseln zu zerbrechen, nur sie bringt das politisch Reine und Große hervor. Sie versteht die Kunst der Rede nicht und taugt nicht in den Rath, in dem Bund der Dreiunddreißig ist sie ihrer ganzen Natur gemäß nicht am Platz. Sie springt erst hervor, wenn Worte nicht mehr helfen. Es ist kein Zufall, daß Tells Name in der Rütliscene zweimal gerade von Baumgarten genannt wird (der Bezug der beiden Charaktere und ihrer Thaten zu einander wird dadurch leise fortgesponnen), wie es gewiß kein Zufall ist, daß derselbe Baumgarten, der dem Tell sein „gerettet Leben" verdankt, auch nicht einmal darüber nachdenkt, wie er seinem Retter vergelten könne. Recht deutlich wendet sich Tells Frau in ihrem Jammer gerade an ihn: „Hast du nur Thränen für des Freundes Unglück?" Seine Rache ist unfruchtbar, sein Thun unmännlich. Gegen das Ende, als Tells That dem Lande den Sieg giebt, verliert er sich ganz. Es ist also kein Cultus des Erfolges, wenn der Dichter in der Schlußscene das Volk seinen Tell als den Retter und Befreier bejubeln läßt. Nicht auf die That als solche — Wolfenschießen bedeutet fast genau so viel oder so wenig wie Geßler, Axthieb oder Pfeilschuß bleiben sich für sie und uns gleich — sondern auf ihre Bedingungen legt Schiller den Nachdruck. Wider den Schänder seiner Ehre hat der beleidigte, außer sich gesetzte Baumgarten die Waffe erhoben — aber dieser selbst muß in seiner Bedrängniß, in der er sich nicht zu helfen vermag, wieder von einem Andren befreit werden, der noch Aergeres erlitten, als er. Dem festen, sittlichen Manneswillen, der die große That im entscheidenden Augenblick „nothwendig wie des Baumes Frucht" hervorbringt, gilt des Dichters Lied. Denen, die der ersten Wallung folgen, die im Affect Rache nehmen, die von eigennützigen Interessen geleitet werden, bringt ihr Thun keinen Gewinn. Melchthals rasche Eigenhülfe, seine unbedachte Flucht kosten seinem armen Vater das Augenlicht. Unstet, verfehmt, geächtet irrt der Herzog von Schwaben durch's Gebirge. „Mit dem Schwerte in der Faust sich zu mäßigen" — das ist die

tiefe Weisheit dieser revolutionären Erhebung. Es wäre widersinnig gewesen, und weder Volk noch Dichter thun es, Baumgarten als den Befreier der Unterwaldner zu feiern, aber dem Tell gilt der Hochruf aller Cantone als dem „Retter von uns Allen“. Seiner That folgt der Segen nicht zufällig, sondern mit sittlicher Nothwendigkeit.

Diesen Grundzügen entspricht die Ausführung des Bildes. Bald nach seinem ersten Auftreten zeigt sich uns Tell im Gespräch mit dem redlichen Stauffacher, der ihn für die „gemeine Sache“ gewinnen will. Er sondert sich von der Verschwörung ab, und gerade ihn packt die Gewalt am Härtesten. Eine mißverständliche realistische Kritik könnte in der Art und Weise, in welcher Tell seine Vereinzelung motivirt, eine die naive Anlage des Charakters schädigende Reflexion finden. Und dennoch ist dies irrig. Tell nimmt seine Gründe einfach aus seinem persönlichen Gefühl, aber er spricht sie bedeutender aus, als es der nackte Realismus thun würde. „Der Starke ist am Mächtigsten allein“ — „Der Tell holt ein verlor'nes Lamm vom Abgrund, und sollte seinen Freunden sich entziehn“ — diese und andere Worte sind im Grunde doch nur empfunden, nicht reflectirt. Es muß ja zugegeben werden, daß Tells Natur in ihnen, was den sprachlichen Ausdruck betrifft, mehr stilisirt erscheint als in der Scene in seiner Hütte und bei dem Apfelschuß, und daß die Worte insofern nicht völlig zu dem übrigen Theil seiner Rede stimmen — gerade sie aber gewähren in ihrer eigenthümlichen Mischung von Einfachheit und Würde, von Naivetät und Größe einen Blick in die goldene Ferne des Schaffens, die sich dem Auge des Dichters erschloß, und deren lichte Höhe die Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen, dem Shakespeareschen, wenn man will, war: das Ideal, nach dem Heinrich von Kleist im „Robert Guiskard“ so heiß rang. Es liegt ein Hauch Sophokleischen Geistes über ihnen, der auch in dem Gespräch Stauffachers mit seinem Weibe, dem Rütli, Tells Geplauder mit seinem Knaben die Schwingen regt. Weit entfernt, der Grundlage des Charakters zu widersprechen, legen sie dieselbe vielmehr vollkommen frei: nur thun sie es nicht in moderner Weise. Das Gefühl aber, daß sie zu

dem Uebrigen nicht völlig passen (ein übrigens sehr feiner, nur der innigsten Anempfindung wahrnehmbarer Stilunterschied!), müßte, sollte man meinen, anstatt zum Tadel Anlaß zu geben, eher aufs Neue das Bedauern wecken, daß es dem Genius Schillers nicht beschieden gewesen, seine Bahn zum Abschluß zu bringen. Und wieder kommt uns die Trauer: welch' unabsehbaren Gewinn hat uns dieser grausam frühe Tod entzogen!

Den Schauspielern aber sollten solche Stellen eine doppelte Mahnung sein, das Charakteristische der Rolle nicht auf jenen platten Conversationston herabzustimmen, der gern für einfach und maßvoll gelten möchte, und der leider heutzutage unter dieser Maske auch ein ziemlich gebildetes Publikum verblendet. Schillers Schweizer gehen nicht in Holzschuhen, deren rohes Geklapper sich zu dem rhythmischen Schwung seiner Jamben schlecht vertragen dürfte. Ihre ganze Sphäre ist künstlerisch idealisirt, und die schauspielerischen Charlatane, die das mißachten, sind die Todfeinde aller wahren Kunst. Ohne Empfindung für das Ganze einer dichterischen Schöpfung zersplittern sie dieselbe und legen ihre eigenen „geistreichen" Einfälle in die wüst von einander gerissenen Theile. Sie verstehen es nicht, uns in der unsagbar ergreifenden Scene des Apfelschusses zu rühren (wo es dem echten Gefühl so leicht wäre), aber sie bringen es fertig, nach dem Abdrücken des Pfeils, den Knaben hoch in die Lüfte hebend, in schönem Schwunge zu Boden zu sinken und während des Falls zugleich das Kind geschickt auf seine Füße zu stellen. Dem einfachen Naturell ihres Helden zum Trotz schieben sie, wenn sie sich mit dem Kleinen nach dem Apfelschusse entfernen, diesen, der an der dem Landvogt zugewandten Seite des Vaters geht, im Gehen hinter ihrem Rücken auf die entgegengesetzte Seite, damit der Landvogt nicht zum zweiten Mal auf den Gedanken komme, dem Kinde Böses zuzufügen! Und der breiten Sprache des Monologs in der hohlen Gasse zum Trotz behandeln sie diese wie die reinste Prosa, laufen während desselben unaufhörlich auf und ab, lugen in die Gegend und legen wohl gar, um die ankommenden Pferde Geßlers und des Harras zu hören, das Ohr auf den Boden. Sie widersetzen sich damit allerdings der schönrednerischen Manier, die aus dem

Monolog ein pomphaftes Declamationsstück macht, aber sie setzen nichts Besseres an ihre Stelle. Nur der Ton stiller ernster Beschaulichkeit taugt für diesen eigenartigen, viel bekrittelten und gewiß nicht unbedenklichen Theil der Dichtung. Bedenklich aber nicht darum, weil Tell, der „nicht besonnen" ist, sich nun plötzlich vor unseren Augen und Ohren als die Besonnenheit selbst präsentirt. Das geschieht wiederum nur scheinbar. Oder will man von dem Manne der That überhaupt keinen Monolog? Das wäre die kleinlichste und thörichteste Auffassung von der Sprache im Drama und der Bankerott der Dichtkunst überhaupt. Auch fragt man sich wohl vergeblich, wie Schiller diesem „Nothbehelf" des Monologs, wenn man will, hätte ausweichen können. Nun hat man die That an und für sich verdammt, und in dem Monolog nur den umständlichen Versuch, sie zu rechtfertigen, erblickt. Ein Meuchelmord streitet freilich gegen unsere sittlichen Begriffe — aber ein jeder, auch dieser Meuchelmord? Wenn wirklich — wie kommt es dann, daß gerade das naive Publikum gegen sein sittliches Empfinden und sein Rechtsgefühl bei jeder Tellaufführung nach den Worten „Du kennst den Schützen" in donnernden Beifall ausbricht? Hätte Tell den Landvogt in der fliegenden Hitze des Affects tödten sollen, was er zweifellos gekonnt hätte, unbekümmert darum, daß die Piken der Söldner, die ringsumher starren, sich ihm sofort in das Herz gebohrt und mit ihm sein Haus vernichtet und das ganze Land ärger noch als bisher bedräut haben würden? Damit hätte die That doch nur den Verdacht der Uebereilung auf sich geladen, während sie so, zeitig und reif und ganz dem Charakter des Helden gemäß, vor uns auswächst. Wenn Tell gewollt, dann hätte er, anstatt den zweiten und letzten Pfeil aus dem Köcher zu ziehen und für den äußersten Fall zu sich zu stecken, ja sofort den Bogen auf seinen Quäler richten können, dessen Herz er gewiß eben so wenig wie den Apfel auf des Knaben Haupt verfehlt haben würde. Dennoch thut er es nicht. Er ringt sich zu der ungeheuren Fassung, die der Schuß verlangt, durch. Mit ihr reift aber in ihm sogleich auch der feste Entschluß der Ermordung Geßlers. Daß der Entschluß sich als fest und unverrückbar bewähre, dazu läßt der

Dichter zwiſchen ſeinem Entſtehen und ſeiner Ausführung Zeit vergehen — aber die erſte Gelegenheit zur That läßt er ſeinen Helden auch mit der Sicherheit und Entſchloſſenheit ſeiner Mannesnatur ſofort ergreifen. Der Monolog *entfaltet* nur, was chaotiſch in der Seele des Verfolgten ringt und arbeitet, umſtändlicher vielleicht als nöthig wäre, in redneriſchen Wendungen, die der Natur Tells nicht immer entſprechen („In gährend Drachengift ꝛc."), aber *prinzipiell* in vollkommen berechtigter Weiſe. Ein Naturaliſt vom reinſten Waſſer hätte ſeinen Tell vielleicht gar Nichts als „Mum! und „Hum!" ſagen und ihn im Uebrigen ſtill im Buſche warten laſſen — der wirkliche Dichter aber waltet ſeines Amtes und leiht dem verſchloſſenen Empfinden ſeines Geſchöpfes Worte, und ich möchte wohl einmal ſehen, welch' ein Kunſtwerk nach *rein* naturaliſtiſchem Recept zu Stande kommen würde. Steht etwa Othello, wenn er von dem königlichen Panier und Prunk des Krieges ſeinen wortreichen, tieferſchütternden Abſchied nimmt, ſteht etwa Macbeth, wenn er ſeinem Weibe Banquos Ermordung geheimnißvoll ankündigt, auf „realiſtiſcherem" Boden? „Idealiſtiſchere", künſtleriſchere, ſchönere Meiſterſtücke der dramatiſchen Rede giebt es gar nicht, und doch entfernen ſie ſich weit von der ordinären Wirklichkeit. Tells Monolog kommt ihnen allerdings nicht gleich, aber nicht um der Hauptſache, ſondern um einiger mißglückter Einzelheiten willen, in denen ſich der ſprachliche Ausdruck mit der *Empfindung* des Redenden nicht deckt — nicht mit dem, was er in Wirklichkeit *geſagt* haben würde; denn darauf kommt es künſtleriſch gar nicht an. Es *ſcheint* darum nur ſo, als wäre Tell während des Monologs ein Anderer als vorher. Ja, wenn er ihn einem Dritten vordeclamirte, dann wäre das ein grober Fehler — was er aber für ſich ſpricht, iſt Nichts als ſein in die Worte des Dichters umgeſetztes *ſtummes Gefühl*. Nicht Tell legt ſich im Monolog die Gründe ſeiner That zurecht — die war in einem Nu begründet und beſchloſſen — *Schiller* iſt es, der dieſem unvermeidlichen Beſchluß und ſeinen für den Helden unantaſtbaren Gründen Ausdruck giebt. Was zu tadeln bleibt, iſt darum einzig der Umſtand, daß die Anſchauungsweiſe, in der dies geſchieht, dem Weſen Tells nicht

immer angepaßt ist. Der Monolog ist die subjectivste Partie des ganzen Werkes.

So wenig ich der unbedingten Verwerfung des Meuchelmordes in diesem Falle beistimmen kann (was blieb anders übrig? schlägt man nicht auch den Schurken nieder, der sich anschickt, einen ganzen Bau mit zahllosen Menschenleben in die Luft zu sprengen?), so wenig kann ich mich der fast allgemeinen Verurtheilung der Parricidascenen anschließen, die Schiller ebenso zur dramatischen wie zur sittlichen Contrastirung Tells mit dem leidenschaftlichen Königsmörder in das Stück einfügte. Wenigstens theile ich die Gründe der Kritik nicht. Daß Tell von nothwendigeren Motiven als der wilde Johann von Schwaben geleitet wird, der einen dreifach schweren Mord auf sein Gewissen lädt, ist doch klar genug, und es spricht nur für die Naivetät und Gesundheit seiner Natur, daß er sich nicht im Mindesten verschuldet fühlt, während er seinen unheimlichen Gast mit Grauen anhört und verurtheilt. Befremdlicher erscheint mir der überlegene Patriarchenton, den Tell in der an und für sich so wunderschönen Beschreibung des Weges zur Romfahrt dem Parricida gegenüber anschlägt, denn der scheint mir in der That mit der Bescheidenheit seines Wesens in schroffem Widerspruch zu stehen.

Alles Andere in Tells Charakter und den Scenen, in deren Mitte er steht, ist aber von der köstlichsten Harmonie. Auch in der leidenschaftlichsten Erregung wirkt er in der schlichten Einfachheit seines Empfindens mehr rührend, als erhebend. In dem behaglichen Kreis seiner kleinen Familie berichtet er von seinem Zusammentreffen mit dem Vogt, und — die ungeheuer dramatische Situation (der wehrlose Gewaltherr dem bewaffneten Unterdrückten auf schmalem Felsgrat gegenüber!) geht seinem treuherzigen Gemüth gar nicht auf! Ebenso weicht er in der Erzählung der stürmischen Fahrt auf dem Herrenschiff, die zu der schwungvollsten und malerischesten Diction hätte verführen können, nicht haarbreit aus den Grenzen seines Charakters.

„So ward ich meiner Bande los und stand
Am Steuerruder und fuhr redlich hin;
Doch schielt' ich seitwärts, wo mein Schießzeug lag,

Und an dem Ufer merkt' ich scharf umher,
Wo sich ein Vortheil aufthät zum Entspringen.
Und wie ich eines Felsenriffs gewahre,
Das abgeplattet vorsprang in den See,
Schrie ich den Knechten, handlich zuzugehen,
Bis daß wir vor die Felsenplatte kämen,
Dort, rief ich, sei das Aergste überstanden —
Und als wir sie frischrudernd bald erreicht,
Fleh' ich die Gnade Gottes an und drücke,
Mit allen Leibeskräften angespannt,
Den hintern Gransen an die Felswand hin.
Jetzt schnell mein Schießzeug fassend schwing' ich selbst
Hochspringend auf die Platte mich hinauf,
Und mit gewalt'gem Fußstoß hinter mich
Schleud'r ich das Schifflein in den Schlund der Wasser —
Dort mag's, wie Gott will, auf den Wellen treiben!
So bin ich hier, gerettet aus des Sturmes
Gewalt und aus der schlimmeren der Menschen."

So hoch die Wogen seiner Seele gehen — seine Bewegung beibt immer die des festen, kernigen, sich selbst nicht kennenden, aber unbewußt stets das Richtige treffenden Mannes. Und die Krone der Tell-Handlung, der Apfelschuß! Der naivste Held erzielt hier den pathetischesten Eindruck. Die lauernde Bosheit Geßlers macht seine Argloſigkeit nur noch erschütternder. Auch in technischer Beziehung — welch' ein Meisterwerk ist die Scene! Schiller, der in seinen Balladen mit dem nur ihm eigenen Kunstgriff arbeitet, zwei Handlungen nebeneinander herlaufen zu lassen, bei der minder bedeutenden zu verweilen, um uns dann plötzlich das Ende der zweiten, inzwischen weitergeführten blitzartig zu beleuchten (der „Gang nach dem Eisenhammer", „Hero und Leander", die „Kraniche" u. a.), wendet dies ihm eigenthümlichste Mittel hier auch im Drama an. Unsere Augen von den Vorbereitungen des Schusses ablenkend, mit denen uns ein weniger aristokratischer Dichter sicherlich in qualvoller Ausführlichkeit bis zum Abdrücken des Pfeiles beschäftigt hätte, zieht er unsere Aufmerksamkeit auf den mittlerweile zwischen Rudenz und Geßler ausgebrochenen Zwist hinüber, so daß wir erst durch Stauffachers Ruf „Der Apfel ist gefallen!" zu unserer eigenen Ueberraschung auf die Haupthandlung zurückgeführt werden. Als geschickter Regisseur entzieht der

Dichter uns damit auch den Einblick in die kleinen theatralischen Hülfsmittel (das Herabschleudern des Apfels von dem Kopf des Kindes, den bereitliegenden zweiten, bereits durchbohrten Apfel u. a.), die der Schuß erfordert.

Neben der Tellhandlung steht als die dramatisch nächstvorragende die des Melchthal, obgleich sie sich nur auf eine einzige Scene und die Erzählungen im zweiten und fünften Akt beschränkt. Für den Ausgang ist sie von keiner selbstständigen Bedeutung. Ihre hinreißende Macht liegt in dem Pathos ihrer Rede. Es ist der Schmerz des Jünglings und das sentimentale Empfinden im Gegensatz zu dem in eine ähnliche Krise gerathenden Gefühl des naiv empfindenden Mannes. Die Nachricht von dem Tode der Familie Macduffs ist auf die Scene nicht ganz ohne Einfluß geblieben. Wie im „Macbeth" die Fragen „Meine Kinder auch?" — „Auch mein Weib getödtet?" — „Was, meine zarten kleinen Engel alle?" — „Mutter, Kinder mit einem einz'gen Tigergriff?" — wieder und wiederkehren, so jammert Melchthal „In die Augen, sagt ihr?" — „In die Augen, redet!" — „Blind also, wirklich blind und ganz geblendet," und Macduffs Worte „Und ich muß fern sein! Auch mein Weib getödtet?" und:

„Um deinetwillen wurden sie erschlagen!
Nichtswürdiger, für deine Missethat,
Nicht für die ihre büßten ihre Seelen,"

wiederholen sich deutlich in Melchthals Worten:

„Und ich muß ferne sein! — In seine beiden Augen?"
. . . . . .
„Um meiner Schuld, um meines Frevels willen!"

Daß bei Schiller der Schmerz wortreicher ist, liegt hier weniger in einer Wesensverschiedenheit der beiden Dichter, als in den Jahren, in der größeren Jugend des Melchthal. Trotzdem pulsirt in jedem Worte die echteste Leidenschaft. Selbst der schönen Stelle über das Licht des Auges ist die psychologische Berechtigung nicht abzusprechen, wenn man sie als den Rückschlag nach der ersten furchtbaren Wirkung der Stauffacherschen Botschaft auffaßt, als ein ganz versunkenes, fast traumhaftes Einkehren in die Vorstellung von dem Glück des Sehens. Jeder Verlust weckt natur-

gemäß die Vorstellung des Verlorenen doppelt stark und innig. Der Schmerz liebt es, in allen Vorzügen des Verlorenen zu schwelgen, um hernach desto wilder ausbrechen zu können. Zwar muß zugegeben werden, daß die Stelle kürzer hätte gefaßt werden können, daß sie allzu lyrisch gefärbt ist, und daß die „edle Himmelsgabe" etwas predigthaft klingt — von ihrer stofflichen Wahrheit würde man sich aber auch von der Bühne herab leicht überzeugen können, wenn die Melchthal-Darsteller es unterlassen wollten, sie effectvoll in das Publikum hinein zu declamiren. Treibt doch leider auch die eitle Schönrednerei dicht neben der oben gekennzeichneten Conversationsmanier auf dem Theater noch immer ihr Unwesen! So wenig die Bauern des „Wilhelm Tell" nach dem Kuhstall und dem Chaos der Sennhütte duften, so wenig sind sie nach Art unserer Theaterfigurinen aufgeputzte seelenlose Automaten, die mit einem Ausdruck Seydelmanns das „Maul voll schöner Worte" haben. Auch für die Charakteristik des Melchthal hat Schiller genug gethan. Seine „rasche Jugend" vermag doch schon so weit Erziehung an sich selbst zu üben, daß er es wagen darf, sich verkleidet in die Burg des Landenbergers zu schleichen, ohne ihn zu erschlagen. Als er den blinden Vater sieht, weint er nicht — „in tiefer Brust, wie einen theuren Schatz" verschließt er die „Kraft des heißen Schmerzens" und denkt nur „auf Thaten". So besiegt auch er, wie Tell, den Affect, und bildet sich unter seinem Unglück zum Manne. Auch kleine, genrehafte Züge fehlen ihm nicht. Auf dem Roßberg unterhält er ein zärtliches Verhältniß; dem Rudenz weigert er in begreiflichem Mißtrauen die Hand, und als er sie ihm endlich doch reicht, zeigt er den liebenswürdigsten Bauernstolz, der erst der Feuerprobe bei der Errettung der Bruneckerin vollständig weicht. Alle diese Züge zusammengenommen sollten unsere jugendlichen Liebhaber wohl dazu führen dürfen, die Rolle nach ihrem charakteristischen Gehalt zu prüfen und auszuarbeiten und sie auch in Tracht und Maske im Sinne des Dichters zu verkörpern.

Die dritte der Einzelhandlungen, die des Rudenz und der Seinen, ist die Achillesferse des Stückes. Der junge Freiherr beginnt mit der Darlegung seiner ritterlichen Ideen ganz tüchtig;

kaum hat ihn aber Bertha darüber aufgeklärt, daß sie „auf der Seite des Verraths“ nicht zu suchen sei, da verliert er alles und jedes psychologische Interesse. Er hat das Unglück, den Schein, als gelte seine Umwandlung dem Lande, auch nicht einige Minuten aufrecht erhalten zu können: der Egoist blickt überall hervor, offenbar, ohne daß Schiller es gewollt oder sich dieser Schwäche bewußt geworden wäre. Besonders empfindlich berührt der Widerspruch seiner großen Worte mit dem wirklichen Sachverhalt in der Scene nach Attinghausens Tode. Man verwundert sich schon baß über den edlen Patrioten — da heißt es plötzlich „Verschwunden ist meine Bertha!“, und nun wissen wir wieder, wie wir dran sind. Ohne seinen Vortheil vermag er eben Nichts zu denken und zu unternehmen. Auch der edler angelegten Geliebten dieses zweifelhaften Politikers fehlt es an Fleisch und Blut. Desto großartiger wirkt der, dramatisch zwar überflüssige, aber in dem Ring der Mächte, die der Schweiz ihre Freiheit zurückgeben, als Vertreter des Bauernadels unentbehrliche Attinghausen, der würdigste Prophet der schönsten und heiligsten Offenbarungen über Freiheit und Vaterland, die je ein Poet aus dem Mund seiner Geschöpfe verkündet hat.

Was von Handlungen übrig bleibt, ist nur dazu da, in den großen Strom der allgemeinen Bewegung einzumünden. Wie die Baumgartenscene, so bleibt auch der in der Unterhaltung der Gatten angedeutete Vorfall zwischen Stauffacher und seinem Landvogt unentwickelt. Unwichtig ist darum aber dieser prachtvolle Dialog nicht. Er liefert nur einen neuen Beweis dafür, daß es nur der affectlosen, innerlich ausgereiften That beschieden ist, die Gewaltherrschaft zu brechen. Nur in einem solchen Heim, in so gesinnten Seelen kann der fruchtbringende Gedanke des Bundes gehegt werden. Wie die Frau, das Muster ihres Geschlechts, die Klugheit und Besonnenheit selbst, sich mit vollkommener Ruhe im Fall des Krieges längst auf das Aeußerste vorbereitet hat,

„Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen,
Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei,“

so ist Stauffacher das edelste Bild der Männlichkeit und der berufenste Führer der Opposition, in kleinen Zügen sehr fein vom

Tell unterschieden. Er ist der Mann des Rathes, der Rede und der Ueberlegung, ein Volksmann im besten Sinne. Ihm fehlt jede dumpfe und fast geniale Sicherheit des Thuns, wie sie dem biedern Waidgesellen aus Bürglen eigen ist; die Behaglichkeit seines Daseins hat ihm einen leisen Anhauch von Phlegma gegeben; bei den Worten seines Weibes schrickt er zusammen — als ihm aber die Möglichkeit der That klar wird, verfolgt er den zum Ziele führenden Weg sofort auch mit Stetigkeit. Mit Rednergeschick schürt er das Feuer in Melchthals Brust, aber mit Ansehn wehrt er jedem zügellosen Ausbruch des Rachgefühls. In seinem Munde wird die besonnene, wohlüberlegte That zum Princip erhoben.

„Bezähme Jeder die gerechte Wuth
Und spare für das Ganze seine Rache,
Denn Raub begeht am allgemeinen Gut,
Wer selbst sich hilft in seiner eignen Sache."

Damit verleiht er dem Gedanken des Dramas den besten Ausdruck. Ueber der ganzen Verschwörung waltet eine hohe sittliche Würde, klar und feierlich, wie die helle Nacht, in der die Männer tagen: „der See liegt ruhig da als wie ein ebner Spiegel", und der Bogen des Friedens, ein Mondregenbogen, spannt sich verheißungsvoll vom Himmel zur Erde. Eine, zwar nicht dramatisch erregte und erregende, aber gerade in ihrer stillen, festen Größe über alle Beschreibung machtvolle Scene, neben dem Reichstag des „Demetrius" und dem Bankett der „Piccolomini" die imposanteste Massenscene Schillers. Das sind nicht einige beliebige Schweizer aus Schwyz, Uri und Unterwalden, das ist das ganze Volk. Und daneben welch' ein Reichthum von Charakterköpfen, welch' eine Fülle kleiner, realistischer Motive. Wie grundverschieden sind alle diese von einem Gefühl beherrschten Männer wieder unter sich: dieser Walther Fürst, Winkelried, Meier von Sarnen.

Das Arrangement dieser Scene kann auf der Bühne leider viel an ihr verderben. Zwar einer gewissen Wirkung wird sie stets schon um der großen Ansprache des Stauffacher willen sicher sein, ihr äußeres Bild muß aber, weil es lange ohne Verände-

rung bleibt, besonders sorgfältig herausgearbeitet werden. Es versteht sich, daß Reding als der Ammann nicht dicht vor den Lampen stehen darf. Er hat den Ring zu überblicken, ihm gebührt ein erhöhter Standpunkt, etwa in der Mitte des Kreises; von dort aus dominirt er wirklich, wie er es muß, und zugleich giebt seine Stellung auf einer Felserhöhung („er steht auf sein Schlachtschwert gestützt") ein malerisches Bild, während er ganz vorne während der großen Rede des Stauffacher ein unbequemer Stehimwege wäre. Auch die übrigen Eidgenossen vertheilen sich wirkungsvoller, wenn sie anstatt auf ebner Erde sich auf rings gelagerten Felsblöcken stehend gruppiren; so verdecken sie sich einander nicht, es können schöne Linien in den Ring gebracht werden, und die Einzelnen haben, dem Publikum sichtbarer, Gelegenheit und Pflicht zu spielen. Und noch ein Anderes, womit, wie ich aus eigner Anschauung weiß, die Meininger einen seltenen Effect hervorriefen: nach der gewaltigen Ansprache des Stauffacher, die mit dem einstimmigen: „Wir stehn für unsre Weiber, unsre Kinder" schließt, hat der Dichter dem Pfarrer eine kleine Episode gegeben. Sie scheint nur eine unerquickliche Unterbrechung zu sein. Er räth zur Trennung vom Reich, zum Anschluß an Oesterreich, offenbar nur der Form halber, um die Herzen zu versuchen, und als Mann des Friedens, aber die erhitzten Gemüther verstehen ihn falsch, und nun erhebt sich in der kleinen Versammlung ein furchtbar anschwellender Wirbelwind, der mit dem Gesetze schließt:

„Wer von Ergebung spricht an Oesterreich,
Soll rechtlos sein und aller Ehren baar,
Kein Landmann nehm' ihn auf an seinem Feuer."

Da stimmt der Alte voll ein: „Jetzt seid ihr frei, ihr seid's durch dies Gesetz" — und während weiter gehandelt wird, treten einige der Männer zu dem Greis, ihm die Hand zu drücken, als wollten sie sagen: wie konnten wir dich einen Augenblick verkennen! Es war diese Rückkehr der Ruhe nach der heftigen Erregung von unbeschreiblicher Wirkung, deren Stichhaltigkeit jede Bühne an sich erproben sollte. Mit dem Schluß der Scene hat man an verschiedenen Theatern eine Aenderung vorzunehmen beliebt, dadurch, daß man den Eidschwur an das Ende setzt. Diese Maßregel ist

zwar nicht so ganz verwerflich, wenn man berücksichtigt, daß sich der von Schiller gewollte „prachtvolle Schwung des Orchesters“ in der Composition Bernhard Anselm von Webers sehr flau ausnimmt, und daß ohne jede musikalische Illustration das Ganze gar zu sehr im Sande verläuft. Anderseits ist aber die Ruhe, in der die Landleute sich entfernen, so charakteristisch und im Sinne der Dichtung, daß man bestrebt sein sollte, dem Original zu folgen. Auch thut, so lange der „Tell“ keine würdigere musikalische Begleitung erhält, vielleicht der Presto-Schlußsatz der Egmont-Ouverture für den Rütlibund gute Dienste.

So klar das Bild der Schweizer Männer, so vielfacher Deutung fähig ist das des Geßler. Mag man ihn nun aber jung oder alt spielen, einen Bramarbas oder einen frechen Junker aus ihm machen — auf alle Fälle ist es falsch, in dem Befehl zum Apfelschuß nur die Eingebung einer augenblicklichen frivolen Laune zu erblicken. Mir sind schon Landvögte dieses Schlages vorgekommen, die bei den mit eingedrückten Augen fast burschikos gesprochenen Worten „Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß“ ein coquettes Schnurrbärtchen hin und her drehten. Die gefahrvolle Begegnung mit dem Tell, „den er kurz zuvor um kleiner Ursach' willen schwer gebüßt,“ steht lebhaft vor Geßlers Seele. Jedes seiner Worte verkündet den fest gewurzelten Plan der Vergeltung dafür, daß der einfache, friedfertige Mann „ihn schwach gesch'n.“ Langsam und sicher bereitet er sich sein Werk. „Ist das dein Knabe, Tell?“ — „Hast du der Kinder mehr?“ — „Und welcher ist's, den du am Meisten liebst?“ — So wenig kommt ihm der Gedanke an die Möglichkeit, daß man seine Worte scherzhaft nehmen könne, daß er den Zweifel mit dem brutalen „Wer sagt euch, daß ich scherze?“ einschüchtert. Er ist der Mann des zähen, rücksichtslosen Wollens, ganz zum Widerpart des Schweizervolks geschaffen. „Den starren Sinn“ will er mit gleicher Starrheit brechen. Er verfährt planvoll mit seiner Unterdrückung, ihn bestimmen politische Gründe, und er tritt für seine „Sache“ mit mittelalterlicher Grausamkeit ein. Er wäre schwerlich der Mann, der wie Wolfenschießen einer sinnlichen Wallung zu Liebe die Schranken, die ihn von dem Volke trennen, öffnete

— er steht ihm fremd und regungslos gegenüber. Noch hat er weitreichende Pläne. „Ich will" — ist sein letztes Wort. Diese Linien sind nicht zu verwischen, wenn sie auch zu abweichenden Bildern verarbeitet werden können. Geßler kann ein kaiserlicher Heißsporn oder eine Albanatur sein, man kann ihm Züge von Richard dem Dritten oder von Bolingbroke-Heinrich dem Vierten leihen, aber weder das Versteckte und Planvolle, noch das Gewaltthätige seiner Natur darf unbetont bleiben. Leicht kann man sich sein Wesen mit einigen Ingredienzien aus dem Wesen des Bastards in Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" versetzt denken: eine freudlose, gallige, rachsüchtige Natur, dabei hochfahrend und heftig, ein Mann, dem als dem jüngeren Sohn das Schicksal einen ersten Herrscherplatz versagt hat, und der nun auf dem Proconsulsposten, wie alle, die nicht im eigenen, sondern in fremdem Namen gebieten, die Principien der Regierung übertreibt und eine nur um so unerbittlichere Härte zur Schau trägt. Eigentliche Ritterlichkeit und Hoheit fehlen ihm. Er zittert, als er Tells auf dem Felsweg ansichtig wird, und trägt kein Bedenken, denn schmählich behandelten und betrogenen Mann um Rettung aus der Gefahr des Sturmes anzugehen. Schiller hat ihm nur wenige Worte gegeben, aber er führt ihn durch Tells Erzählung und in den beiden Scenen, in denen er auftritt, durch die Erregung der Spannung bedeutend ein. Besonders in der hohlen Gasse. Die Beschäftigung des Landvogts durch die wilden Anklagen der Armgart ist eine ähnliche Ablenkung wie die oben erwähnte im dritten Act vor dem Apfelschuß — hier gilt es das Abdrücken des Mordgeschosses zu verbergen.

Bekanntlich schreibt Schiller vor, daß Geßler und Rudolf der Harras zu Pferd erscheinen. Nun ist es stets ein mißliches Ding, mit Thieren auf der Bühne zu operiren, da sie durch ihre Capriolen fast immer stören. Sie wecken uns, wie es das Walkürenroß Grane genugsam bewiesen, aus dem künstlerischen Traum und setzen uns auf den platten Boden vor die gesetz- und schönheitslose, rohe Wirklichkeit. Sie wirken, so herrliche Geschöpfe es sein mögen, in der Kunstwelt zu stofflich, peinigen uns durch den Gedanken, daß durch sie irgend etwas mißglücken könnte, und

vermögen es nun einmal nicht, sich einem künstlerischen Ensemble verständnißvoll unterzuordnen. Die Armgartscene ist aber die einzige, in der ich die Pferde, mit denen besonders in der Opernpraxis neuerdings wieder der albernste Unfug getrieben zu werden pflegt, doch nicht entbehren möchte. Denn hier *sollen* wir, wie auch Paul Lindau gelegentlich ausgeführt hat, ängstlich werden. Die Umwandlung der Worte „Oder mein Roß geht über dich hinweg" in „Oder mein Fuß geht über dich hinweg" ist denn doch auch gar zu thöricht und unglaubwürdig. Wir müssen eben vor etwas Unerhörtes geführt werden. Das Elend des armen Weibes, das sich mit den unmündigen Kindern vor die Hufe wirft, die sie zerstampfen können, verliert von seiner jammervollen Größe, wenn ihm diese Steigerung genommen wird.

Interessant ist eine kleine Notiz in Schillers aus dem März des Jahres 1804 datirten Briefe an eine Freundin, daß der Flurschütz Stüssi die Rolle des Clown in den altenglischen Trauerspielen vertrete. Diese Komik ist aber eine höchst discrete, von Schiller nur angedeutete und leicht zu übersehende. Sie besteht in der freundlich-aufdringlichen Geschwätzigkeit des Mannes, der vom Hundertsten in's Tausendste kommt und dabei gar nicht merkt, daß Tell seine Unterhaltung innerlich verwünscht. Auf das stimmungsvolle Ende des Actes legt Schiller in demselben Briefe ein großes Gewicht. Der monotone Sang der Brüder über der Leiche des eben noch so herrschgewaltigen Vogts wirkt nicht etwa wie eine gewöhnliche und wohlfeile Versöhnung, sondern wie eine stark realistische, grelle Dissonanz, wie sie dem Leben Geßlers taugt. Schiller wollte ursprünglich noch mehr. „Mir thut es nur leid", schreibt er, „daß sich die Brüderschaft blos so im Halbkreis hinstellen muß und nicht auch den Entseelten auf die Schultern nehmen und forttragen kann. In meinem Plan lag auch dieses. Allein die plumpe Ungeschicklichkeit unserer Statisten trat mir vor die Augen, die nur zu leicht Lachen erregen konnte." Das sollte nichts Andres als eine Variante des Hamletschen Wortes „Der große Caesar, todt und Staub geworden" sein, des Gedankens der Hinfälligkeit aller irdischen Existenz. Die Hochzeitsmusik und die über dem Sterbenden auf's

Neue erſchallenden Flüche der Armgart beſtätigen dieſe Auffaſſung nur.

Glänzend contraſtirt gegen dieſen Schluß dann der des fünften Actes: nicht mehr als ein Bild, aber das bunteſte lebensvollſte und die Feier der ſtarken und ſittlichen Mächte, die allein im Stande ſind, die menſchlichen und ſtaatlichen Bande vor der Auflöſung zu bewahren, die ſelbſt eine Revolution an ihre Zügel legen und dem Volke eine Macht verſchaffen, die mehr bedeutet als leibliche Kraft, Waffengewalt oder eine ſchlaue Diplomatie:

„Denn bill'ge Furcht erwecket ſich ein Volk,
Das mit dem Schwerte in der Fauſt ſich mäßigt."

Es iſt das Thema der ganzen Dichtung: die ſittliche Bändigung der Kraft.

Demetrius.

Mit der Eröffnung einer großartigen Perspective schied Schiller vom Leben. Sein „Demetrius“ war, nach dem was dem Dichter auszuführen noch vergönnt blieb, und was die Gunst des Schicksals uns rettete, ein neuer Schritt zum Höchsten. Dem Stoff, der dem Bereich des „Fiesco“ und „Wallenstein“ angehört, fehlt der Reiz des Rührenden, der uns im „Tell“ ergreift, aber die kraftvolle Verdichtung des geläuterten Stils, die Verschmelzung des Modernen mit dem Antiken erscheint hier noch reiner und gleichmäßiger, das Pathos objectiver, ohne lyrische Willkürlichkeiten, aus dem Charakter der Personen entwickelt und doch immer in der individuellen Sphäre des Schillerschen Kunstgenius. In rastloser Arbeit hatte der Dichter die Materialien zusammengetragen, die er zum Ausbau, zur Ausschmückung, zur Färbung des monumentalen Werkes benutzen wollte. Im engen Anschluß an gegebene und ihm wohlbekannte Theaterverhältnisse (die Schauspielkräfte in Weimar und Berlin) erwog er das von ihm aufzubietende Personal hin und wieder (man vergleiche die unabläßigen Entwürfe der Rollenbesetzung in der Goedeke'schen Schiller-Ausgabe), aber die praktischen Rücksichten knechteten ihn nicht. Es war die Kunst der Beschränkung auf das Mögliche, das zu Verwirklichende, diese eigentliche Kunst des Meisters, die er übte — nirgend aber zeigt sich auch nur die leiseste Spur der Abhängigkeit von einer gewöhnlichen Bühnenschablone, in schönster

individuellſter Freiheit blühen ihm die Geſtalten auf. Unabläſſig wälzte er auch die Möglichkeiten der Stoffbehandlung hin und her, und zu den alten hat uns das Goethe-Schiller-Archiv in Weimar darüber neue Aufſchlüſſe gebracht. Hundert Fragen bringt er zu Papier, die ihm die gewiſſenhafteſte Sorglichkeit in der Beachtung auch der kleinſten Dinge nahe legte, und nicht leicht gewährt uns der Einblick in eine dichteriſche Werkſtatt ſo überraſchende und vollſtändige Aufklärungen über Alles, was der dichteriſchen Inſpiration als techniſche Arbeit ſelbſt bei einem ſo ganz aus dem Vollen bildenden Dichter und Dramatiker voraufgeht. Bei dem Fleiß ſeiner Motivirung drohte ihm zugleich die Handlung übermäßig anzuſchwellen. Schon waren die Scenen am Hofe des Woiwoden von Sendomir, die Ermordung des Palatins, des Freiers der Marina (im Fragment des „Caſtellans von Lemberg"), Dmitris Gefangennahme, ſeine Erkennung als Iwans Sohn entworfen und zum großen Theil ausgeführt — aber Schiller entfernte ſie unbarmherzig wieder und begann dafür nun mit den Scenen in Krakau. Da kamen ihm neue Bedenken: „Demetrius' Kataſtrophe intereſſirt weniger, wenn er nicht vorher im Privatſtand geſehen worden," ſchreibt er nieder .... „Iſt dieſer Auftritt (der Reichstag) überhaupt der erſte des ganzen Stückes, ſo muß Demetrius vor dem Reichstag die ganze Sache ab ovo exponiren und Zeugen ſeiner Ausſagen ſtellen." Eine ungeheuer ſchwierige Aufgabe! Aber der Dichter, der den Rieſenſtoff des „Wallenſtein" bezwungen und geſchmeidigt hatte, konnte ſie wagen, und mit einer der pracht- und ſtilvollſten Maſſenſcenen beginnt nun das Drama. Dahin hatte ſich der Plan ausgähren müſſen, ſo gebot es Schillers ins Weite gehende Natur. Anſtatt in dem engen Kreiſe des Sendomirhofes, zwiſchen Gefängnißmauern, ſehen wir den Helden ſofort auf hiſtoriſchem Feld, mitten in einer großartigen Haupt- und Staatsaction — und ſofort wird unſer Blick frei und weit, ſchweift über das Feld der Geſchichte hin und ſieht durch die geöffneten Thore dieſer Expoſition in das gewaltige Ruſſenreich, zu deſſen Dimenſionen und der Perſon ſeines Herrſchers, wie ſie in unſrer Phantaſie

lebt, die mächtige Einführung ganz anders taugt, als es die Schilderung des Lebens und der kleinen Vorgänge in Muiſcheks Hauſe gethan haben würde. Wer das noch deutlicher empfinden will, braucht nur den Hebbelſchen „Demetrius“ zu leſen. Denn dieſer kraftvolle und eigenwillige Dichter, der nicht die Abſicht hatte, da fortzufahren, wo Schiller aufgehört, ſondern der in ſeinem aus Größe und Schwäche ſeltſam gemiſchten Drama ein Selbſtſtändiges ſchuf, beginnt ſo, wie Schiller anfänglich gewollt — und die Folge iſt nun, daß eine enge und kleinliche Intrigue uns um den Eindruck einer großen hiſtoriſchen Bewegung völlig betrügt, ohne uns durch die oft unſäglich ſchönen Einzelheiten in Charakteriſtik und Rede immer ausreichend zu entſchädigen. Aber es kam eine Zeit, da Hebbel, von der Macht der Schillerſchen Action wie von einer „Seewoge“ gepackt, darüber nachzudenken begann, ob ſein großer Vorgänger nicht das Richtige getroffen.

Aus dem ziemlich gewöhnlichen Prätendentenſtoff, den ihm die Geſchichte gab (im „Warbeck“ beſchäftigte ihn ein gleicher), hatte Schiller einen der dramatiſcheſten und tragiſcheſten Körper gebildet. Er fand unter dem hiſtoriſchen Perſonen-Material den Betrüger, die Czarewna, ſeine vermeintliche Mutter, die Polin Marina und den Uſurpator Godunow; er fand den Haß der Ruſſen und Polen und den allgemeinen Volksglauben, der dem Mönch Griſchka Otrepiew, eben dem Pſeudo-Demetrius, ſo willig entgegen kam. Seine Bedeutung konnte der reiche und breite Stoff aber erſt durch die ſeeliſche Vertiefung der äußerlichen Conflicte erhalten. Schiller ließ den Prätendenten an ſein Recht *glauben* und bekleidete ihn mit dem Reiz begeiſterter Jugend und der ganzen Pracht ritterlichen und königlichen Weſens. Er lieh ihm mit dem Glück die Fähigkeit, es rein zu genießen, bis der Arme, durch die frei erfundene Figur des eigentlichen geheimen Regiſſeurs des Betruges aus allen Himmeln geſtürzt, erfährt, daß er getäuſcht und wider Willen zum Verbrecher geworden. Der dadurch in ihm hervorgerufene Umſchwung, das Beharren Dmitris auf ſeinem angepaßten Platze, die Verhärtung ſeines

Charakters gehören nun zu den bedeutendsten Problemen unserer Dramatik. Und ganz ebenso einzig und mächtig und zugleich ein schneidender psychologischer und künstlerischer Contrast zu den Seelenkämpfen des Helden ist der Proceß im Herzen der Marfa. Demetrius *glaubt*, und als er seinen Irrthum einsieht, *will* er sein Unrecht; Marfa *will* glauben, aber als sie sich der Entscheidung nähert, als ihr *der* gegenübertreten soll, der sich ihren Sohn nennt, da folgt der gewaltigen Anspannung des Glaubenwollens naturgemäß der Rückschlag in den Zweifel und die Muthlosigkeit. Die aus dem Verhältniß der Beiden zu einander und zu der Rechtsfrage entspringenden Verwicklungen werden immer großartiger und schwieriger. Godunows unbestreitbare Verdienste um das Reich, Marinas Hohn und Kälte müssen sich dem Helden als neue Widersacher in den Weg stellen: die Herrschertugenden seines *Feindes* und die innere Feindschaft derer, die ihn groß gemacht hat — aber Niemandem, der Schillers dramatischen Genius in seiner wahren Gestalt sieht, kann ein Zweifel kommen, daß er sich der schweren Last, die er sich auferlegt, vollkommen gewachsen gezeigt haben würde. Die große Scene der Czarin mit dem Erzbischof und der Monolog, der ihr folgt, dies rauschende Triumphlied der Hoffnung und der Rache, die letzte Arbeit des Dichters — sie erfüllen auch die höchsten Erwartungen. Hier war eine der gefährlichsten psychologischen Wendungen zu vollziehen, und wie unvergleichlich fein und kühn zugleich ist sie ausgeführt! Nich ein einziger Mittelton fehlt, bis sich die Niedergebeugte endlich in ihrer ganzen Höhe aufrichten und mit dem vermessenen Worte endigen kann:

„Doch wär' er auch *nicht* meines Herzens Sohn,
Er soll der Sohn doch meiner Rache sein.
Ich nehm' ihn an und auf an Kindes Statt,
Den mir der Himmel rächend hat geboren."

Und Angesichts dieses und so manches andren glänzenden Gegenbeweises können immer noch eilfertige Kritiker dem Dichter Hast und Dürftigkeit in der Motivirung vorwerfen? Ist doch das gerade Gegentheil wahr! Ja wohl, er hat uns in der „Räubern"

nicht darüber aufgeklärt, wie Franz zu dem Bilde Amaliens gelangt, das der vermummte Hermann mit der erlogenen Schreckenspost in das Schloß des alten Grafen bringt; er hat im „Don Carlos“ überſehen, daß der Infant die Handſchrift der Königin kennt und den Brief der Eboli darum nicht für den ihren halten darf — aber was wollen dieſe Lappalien bedeuten? Jede Willensumkehr findet gerade in ihm einen ſorgfältigen Beobachter, und er motivirt (hierin im Gegenſatz zu Shakeſpeare) eher zu viel als zu wenig. Die unausgeführt gebliebenen Scenen des Demetrius mit dem Anſtifter der Intrigue, mit der Mutter ſind aber eher leichter denn ſchwerer zu löſen, als die der Marfa und des Hiob, und nach den Skizzen durften wir von ihnen etwas gleich Großes erwarten wie es uns dieſer meiſterhafte Auftritt bietet.

Nur das eine Bedenken iſt nicht zu unterdrücken: ob die Handlung nicht trotz der Einſchränkung, die Schiller ſchon geübt, immer noch zu breit ausgedehnt worden wäre. „Um einen gewiſſen menſchlichen Kreis zu vollenden“, wie der Dichter ſich in den Vorbereitungen zum „Wallenſtein“ bei Gelegenheit der Liebesſcenen ausdrückt, fügte er auch hier der Handlung Axinia und Romanow, Lodoiska und Caſimir und ſogar eine nicht unbedenkliche, den Glauben nicht weckende Viſion gleich der im „Egmont“ ein, die er Goethen einſt ſo meiſternd vorgeworfen. Ob nicht ſie ſchließlich ganz gefallen und das Uebrige auf geringe Reſte zuſammengeſtrichen ſein würde? Als Epiſoden ſind ja Lodoiska und Caſimir vortrefflich gedacht; und größere Bedeutung hat Schiller ihnen auch wohl, wie es in ſeinem erſten Plane ja allerdings lag, ſpäter kaum geben wollen. Auch wäre Axinia dann vielleicht vor der prachtvoll angelegten Marina zurückgetreten. Aus dem Gebiet der Vermuthungen kommt man damit freilich nicht hinaus: aber gerade die uns überlieferten Aufzeichnungen des Dichters laſſen darauf ſchließen, daß er ſich bei der Vollendung des Werkes möglichſt knapp gefaßt haben würde. Zerſplitterungen der Handlung lagen ohnehin nicht in ſeiner Art, und wenn der „Tell“ ſie gleichwohl aufweiſt, ſo iſt der Grund dafür eben in dem eigenartigen epiſchen Stoff und dem Umſtand zu ſuchen, daß nicht ein

Einziger, sondern das ganze Volk der Schweizer der Held der Dichtung ist. Das ist im „Demetrius“ anders. Auch die Handlung der „Jungfrau von Orléans“ hat keine wirklichen Seitenläufer. Die größere Mannichfaltigkeit des Scenenwechsels hat mit der inneren Einheit der Action jedoch Nichts zu thun. Diese ist gewahrt, und würde vermuthlich auch im „Demetrius“ gewahrt worden sein, wenn schon bei diesem gleichfalls eine größere scenische Freiheit, wie Schiller sie für das historische Drama glaubte in Anspruch nehmen zu dürfen, unvermeidlich gewesen wäre.

Der Gedanke einer Fortsetzung des Torso drängte sich bald nach Schillers Tode den Nachlebenden auf. Der erste, der ihn faßte, war kein Geringerer als Goethe. Mit der edelsten Begeisterung hegte er den Entschluß, mit dieser gemeinsamen Arbeit dem hingeschiedenen Freunde ein herrliches Todtenfest zu rüsten. Er erzählt uns in dunklen Worten von Hindernissen, die sich der Ausführung entgegensetzten, die mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen gewesen wären, die er aber „durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte“. Endlich gab er den Plan ganz auf, aber eine ergreifende Klage sandte er seiner zertrümmerten Hoffnung nach: „Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger als jener zu Messina das Begräbniß überdauern sollte; sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen.“ Von so eigenartigem Reiz das Gelingen des Gedankens aber auch gewesen wäre, so ist sein Scheitern doch aus künstlerischen Gründen kaum zu beklagen. Goethes Genius war dem eigentlich Tragischen abgewandt und der Beherrschung eines so großen Stoffes und der Massen, die dabei in Bewegung zu setzen waren, nicht fähig. Ein Goethe-Schillerscher Demetrius hätte nur ein zwiespältiges Wesen werden können.

Viel eher hätte ein minder großer Geist, wenn er nur dem Schillerschen verwandt gewesen wäre, die Fortsetzung unternehmen dürfen. Ein solcher mußte freilich von vornherein Willens sein, auf die Erreichung der Höhe des Meisters zu verzichten und bei der unausbleiblichen Vergleichung den Kürzeren zu ziehen. Von dieser bescheidenen Einsicht geleitet veröffentlichte Franz von Maltitz 1817 bei Marx in Karlsruhe eine Fortsetzung des „Demetrius". Er hatte sich der Mühe mit großer Liebe unterzogen, aber er lag so sehr in den Fesseln des Dichters, daß er sogar einem bloßen Schreibfehler, den Schiller einmal begangen, irrthümlich folgte und den Woiwoden von Sendomir statt Mnischek beharrlich „Meischek" nannte. Theatralische Rücksichten ließ er so völlig außer Acht, daß sein Personenverzeichniß nicht weniger als 76 namentlich aufgeführte Rollen aufweist, und dabei sind die „Kronbeamten, Landleute, Verschworene, Mönche und Nonnen, Volk, russische und polnische Krieger" noch nicht mitgerechnet. So sehr der Sinn des Bearbeiters auf das Edle gerichtet ist und so sehr seine Rede dem großen Muster nachzueifern sich bemüht — er ahmt doch auch nur in allgemeinen verschwommenen Zügen den Schillerschen Wortfall nach, ohne die Kraft und den Glanz seiner Sprache zu erreichen. Es ist das Pathos des „Zrinyi" und der „Hedwig", nicht das des „Wallenstein" und des Schillerschen „Demetrius". Vollends an charakteristischer Färbung ist seine Sprache ganz arm. Auch führt er nur die Schillersche Zeichnung mit den eigenen Mitteln wie ein Schüler aus — aus freier Erfindung thut er nichts Nennenswerthes hinzu. Es ist eine fleißige, pietätvolle Arbeit, aber nicht im Geringsten mehr.

Weit selbstständiger als Maltitz verfuhr Heinrich Laube in seinem „mit Benutzung des Schillerschen Fragments" geschriebenen und wiederholt aufgeführten Demetrius-Drama: ein kluger und derber Bühnenpraktiker, wie Jedermann weiß, und vernünftig genug, um in der Vorrede zu seiner Bearbeitung jeden Vergleich mit dem großen Dichter taktvoll abzulehnen. Aber auch *er* lädt den Schein auf sich, als kämpfe er mit seiner Fortsetzung *gegen*,

nicht für ihn. Feinfühlig war es jedenfalls nicht von ihm, gerade von ihm, sich neben Schiller zu stellen, denn einen weniger Schillerisch gearteten Geist als den Laubes sucht man wohl vergebens. Wie ist Alles eng und gewöhnlich bei ihm! Bei Schiller fühlen wir uns, wenn uns auch die Russen und Polen an sich fremd und gleichgültig sein möchten, doch immer einem großen Menschlichen gegenüber, bei Laube kommen wir über die Enge der Sonderinteressen nie hinaus. Bei Schiller erweitert sich, bei Laube verengert sich unser geistiger Horizont. Der Mann hat ganz Recht, den Plan des Originals einzuschränken und dem Regisseur und den Schauspielern einige nützliche Theateranweisungen zu ertheilen — man stimmt ihm bei und findet das ganz in der Ordnung — aber sobald er anfängt mit der eigenen Zunge zu reden, dann ist es um alles künstlerische Vergnügen gethan. Seine schwunglose Alltäglichkeit ist dem Schillerschen Pathos gegenüber fast lächerlich, und wenn uns auch hie und da einige fast poetische Blumen erfreuen, so riecht doch im Grunde Alles bei ihm nach dem Schnürboden. Seine Monde sind immer ölgetränkt, seine Sonnen höchstens elektrisches Licht, seine Gifte sind destillirtes Wasser und seine Schwerter tödten nicht: sie fahren zurück in den Griff. Nun hat Laube aber auch den Fehler begangen, dem Charakter des Helden, der in der Schillerschen Fassung ein durchaus tragischer ist, alles heroische Uebermaß zu nehmen, und einen gewöhnlichen mönchisch veranlagten Menschen aus ihm zu machen, der um Gotteswillen nur wissen möchte, ob er wirklich der echte Demetrius ist, und der sich sofort zu entsagen bereit findet, sobald ihm etwa seine Unechtheit nachgewiesen würde. Das ist doch gewiß sehr verkehrt, und auch Hebbel, der merkwürdiger Weise in *seinem* „Demetrius" einen ähnlichen Weg gegangen, kann mich vom Gegentheil nicht überzeugen. Nicht im Gesetze, in der Freiheit steckt das Dramatische, nicht die Illegitimität, sondern die Willkür führt zum tragischen Verderben. Wie absurd nimmt sich auch der Schluß des Laubeschen Stückes aus, der die Tendenz dahin zusammenfaßt:

„Ein edler Mensch hat mit dem Tod gebüßt,
Daß er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen,

Gott möge uns erleuchten, einen Czar
Zu finden, der so brav (!) wie dieser Jüngling."

So brav! — Nein, Laube war nicht der Mann, das Fragment fortzusetzen, selbst nicht, es für die Bühne zu erhalten. Man stelle nur neben seinen Philister den Demetrius der Schillerschen Reichstagsscene! Welch heldenhafte Persönlichkeit bei aller Jugend! Der will lieber sein Blut tropfenweise verspritzen, als seinem Recht entsagen und der Krone. Der ist den Lehren der Mönche nicht treu geblieben, nein, er haßt und verfolgt sie als seine und der Menschheit Unterdrücker. Ein kühner, hochfliegender Geist, eine echte Cäsarennatur!

Und wie kann man den Fürsten Leo Sapieha, der bei Schiller mit der Reichstagsscene für immer aus dem Stücke verschwinden sollte, wie einen Großen, der seinen Ruf überdauert, durch fünf lange Acte weiter schleppen. Wie ein Wetter mußte er niederfahren und vorübergehen. Ein Mann, der sich so eingeführt hat wie dieser, der, ein Einziger, dem ganzen Reichstag sein Veto entgegensetzt, hat mit dem ersten Act seine Rolle ausgespielt, denn fortan kann er seine eigne Wirkung nur noch abschwächen. Das hatte Laube nicht gefühlt. Er ließ ihn müde weiter laufen, einen Botengänger, einen blassen Schemen der scharfgezeichneten Schillerschen Figur. Und in wie veränderter Haltung! Der Mann der geflügelten Worte „Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn" — „Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen" erscheint in Moskau wie der geschulteste, farbloseste Gesandte der Welt, jedes eigenen Willens baar. Er klärt den Boris Godunow darüber auf, daß die polnische Krone mit dem gegen Moskau vorrückenden Heerzug Nichts gemein habe, und richtet nach dessen Tode dem neuen Czaren seine Mission aus:

„Ich hab' in Krakau gegen dich gesprochen,
Um Polen nicht mit Rußland zu verfeinden;
Jetzt bist du Rußland, und ich habe dir
Von unsrer Krone Freundschaft anzutragen
Und Fortdauer des zwanzigjährigen Friedens,
Wenn es dir recht ist."

So ist er denn nur noch ein Amt und keine Person mehr. Höchstens daß er dem Demetrius, den er im ersten Act deutlichst als Betrüger kennzeichnet, einige sehr loyale mittelmäßige Rathschläge ertheilt — wie matt, wie langweilig!

Ist nun auch anderen Partieen des Stücks, der Charakteristik des Czaren Boris, der Liebe Axiniens zu Demetrius ein Hauch von Farbe und Stimmung nachzurühmen: das Ganze ist doch nur lauwarmes Wasser nach dem feurigen Wein der Schillerschen Poesie. Warum aber bauen ungeeignete Werkleute das Fragment aus? Nur um es dem Theater zu erhalten? Wenn das — warum giebt man dann das Fragment nicht allein? Da wir den Schillerschen Plan kennen, interessirt es uns hinlänglich, und seine Wirkung ist außerordentlich. Für diejenigen aber, die an dem herrlichen Torso nicht genug haben und die erst von der Bühne herab erfahren müssen, „was daraus wird" — für diese ist das Fragment überhaupt nicht vorhanden, und Schiller hätte auf ihre albernen Fragen wahrscheinlich eine Antwort wie diejenige in Bereitschaft gehabt, mit der er das Drängen nach der Fortsetzung seines „Geisterſehers" abwehrte:

„Ja das verlohnte sich noch, den delphischen Gott zu bemühen,
Um dir zu sagen, mein Freund, wer der Armenier sei."

Nur zur Befriedigung eines Sensationsbedürfnisses und der gewöhnlichsten Neugier ist die Bühne nicht da, und Laube zum Mindesten wurde von dem „delphischen Gott" auch nicht einmal eines Blinzelns seiner himmlischen Augen gewürdigt. Eine Fortsetzung des „Demetrius" und die Aufführung derselben hätte aber nur dann Werth, wenn sie *selbst* künstlerisch etwas bedeutete. Und das vermag ich von keiner, auch von den neuesten dieser Arbeiten (von Otto Sievers und Auguste Götze, die sogar das Glück hatte, ihr Werk auf dem Programm der Kaiser-Aufführungen in Wiesbaden zu sehen, wo es freilich vom Erfolg auch nicht gekrönt war) trotz mancher tüchtigen Einzelheiten nicht anzuerkennen. Sie nur zu versuchen, um das Fragment für die Bühne zu retten, ist ein Widersinn. Käme einmal ein Poet, dem die Harfe, die Schillers Händen entsunken ist, tönte, ebenso willig, so voll, so

dumpf und hell, dann dürften wir uns glücklich preisen. Versagen ihn uns die Götter, dann erfreuen wir uns lieber der herrlichen Reste ungestört, wie man sich der Thauschwestern vom Parthenon, der zertrümmerten Niobidenleiber oder eines angefangenen Bildes von Meisterhand erfreut, und wünscht sie unergänzt zu sehen, es müßte denn sein, daß auch eine Meisterhand sie vollendete.

Heinrich von Kleist.

Das Käthchen von Heilbronn.

Noch immer wird das „Käthchen von Heilbronn“ vielen Theaterbesuchern in der ursprünglichen Gestalt, die man ihm jetzt auf den vornehmeren Bühnen endlich wiedergegeben, eine ganz neue Erscheinung sein. In trauriger Verstümmelung, verrenkt und verdreht, mit grober Theaterschminke beklecksi, mit falschen Flittern behängt, hat diese rührendste aller Frauenseelen bislang von Stadt zu Stadt wandern müssen, und nur an wenigen Orten ist es ihr vergönnt gewesen, das verhäßlichende Gestell, das gerade Gegentheil des Apparats der Kunigunde von Thurneck, abzulegen und sich in ihrer wahren Gestalt zu zeigen. Wer das „Käthchen“ nur auf der Bühne kennen gelernt und dann plötzlich Gelegenheit hat, es ohne die unwürdigen Zuthaten des „Bearbeiters“ Holbein vor sich zu sehen, der mag sich nicht wenig verwundern, wenn es ihm zum ersten Male sein reines jungfräuliches Antlitz entschleiert. Hatte Kleist seine Dichtung durch den Hauch seiner jugendlichen, phantastisch beflügelten Poesie hoch über die Schablone des hohlen, bramarbasirenden „Ritterschauspiels“ hinweggetragen (dessen herkömmliche Motive und äußere Mittel er sich ja unleugbar angeeignet hat) — so hatte der „Bearbeiter“ Alles gethan, ihm seine Schwingen zu stutzen und es auf den platten Boden seiner irdischen Verwandtschaft zurückzuführen. Trat uns dort unter der leuchtenden Hülle die volle ritterliche Persönlichkeit, das wärmste, schwärmerischeste Herz nahe, so hörten wir hier nur das komödiantische Rasseln blecherner Harnische.

Hier nimmt ein Kartenkönig den Mund voll tönender Worte — dort sehen wir einen echten Menschen in Purpurmantel und Krone. Die rohe Verzerrung des Komischen in das Burleske, die unausstehliche Vergröberung der Figur des Gottschalk, die ganz unnütze Erweiterung der kleinen Scene des Wirths, die geschmacklose, prosaische Ausmerzung der poesievollsten Bilder und dafür der Ersatz durch das denkbar Trivialste beleidigten uns auf Schritt und Tritt — und nun sinken plötzlich die schmachvollen Fesseln, die der verächtliche Bühnenschlendrian einem unserer größten Dichter anzulegen sich unterfangen durfte.

Daß das „Käthchen von Heilbronn" aber trotz der entwürdigenden Behandlung, die ihm widerfahren ist, doch von den Brettern nicht zu verdrängen war, daß es trotz seiner vielen bühnenwidrigen Eigenschaften und aller Wenn und Aber, an denen seine „Einrichtung" Schuld war, die Herzen gewann, das zeugt von der Unverwüstlichkeit seiner Schönheit, die durch die traurige Larve noch ihre Strahlen warf. Zu verwundern ist es aber doch, daß das „Käthchen" auf den, seinem ganzen Wesen im innersten Grunde fremden, nüchternen und verständigen Heinrich Laube warten mußte, um wenigstens von den schlimmsten Verunstaltungen befreit zu werden. Daß aber trotzdem, trotz dieser anständigen verdienstvollen Bearbeitung durch den alten tapfren Bühnen-Zimmermann die Holbeinsche Posse auf den meisten Theatern ihren Platz behaupten durfte, das war ein Scandal, der für die verantwortlichen Oberleitungen ein sehr böses Zeugniß ablegte. Auf das Original selbst zurückzugehen blieb aber auch in diesem Falle wieder dem Herzog von Meiningen aufbehalten, der denn mit der Aufführung des Stückes, hinzugerechnet alle sceniſchen Mittel, die aufzubieten sich ein weniger günstig situirtes Theater nicht träumen lassen durfte, eine der nachhaltigsten Wirkungen erzielte. Es mag hier verstattet sein, ein zutreffendes Urtheil Karl Frenzels zu citiren. „Das Käthchen von Heilbronn gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Schauspielen der deutschen Bühne, überall wird es gespielt, Jeder hat es gesehen — und dennoch sagt man sich der Meiningenschen Darstellung gegenüber, daß man jetzt erst

die Dichtung Kleist's verkörpert gesehen . . . Zu dem Gefühle, die Dichtung rein und unverfälscht zu vernehmen, gesellt sich das andere, auch die Welt zu sehen, in der sie sich abspielt. Die Meininger geben in ihrer Aufführung ein getreues Bild des fünfzehnten Jahrhunders; wie ihn die Bilder des Theuerdank malen, sitzt der Kaiser Max auf dem Altan . . . Bilder, wie die Waldschenke Jakob Pechs, wie der Gottesgerichtskampf in Worms und der Brautzug, gleichen in ihrer Wahrheit und Farbenpracht den schönsten Gemälden der Eyckschen Schule. Wohl handelt es sich um die Befriedigung des malerischen Sinnes, um die Wiederspiegelung einer historischen Wirklichkeit, wohl ist, wie man gesagt hat, ein antiquarischer Zug und die Liebhaberei eines Sammlers darin, aber zugleich ersteht auf diesem Hintergrunde die Dichtung in ihrer idealen Schöne. Die ganze Vorstellung gehört zu den eigenthümlichsten, die uns die Meininger noch vorgeführt."

Es ist aber nicht die Möglichkeit allein, das Malerische bis zur Vollendung in die Erscheinung treten zu lassen, die es wünschenswerth macht, das herrliche Stück möglichst unverkürzt, soweit es die Dauer eines Theaterabends eben gestattet, wiederzugeben — auch wenn diese, nach dem Stande des modernen Theaters keineswegs überflüssigen und etwa nur als Zuthat zu betrachtenden Mittel nicht aufgeboten werden können, ist es Pflicht jedes Theaters, das nicht auf dem Standpunkt der „Schmiere" steht, dem Dichter zu geben, was man ihm so lange versagt hat. Käthchen selbst, der Graf vom Strahl, Kunigunde, der Rheingraf, der alte Vater werden nun erst aus der Theaterschablone in das Leben versetzt, nicht das der Wirklichkeit (denn dieser völlig getreu zu bleiben war der schrankenlosen Subjectivität Heinrich von Kleist's so wenig möglich wie es poetisch ist), aber in das schönere Leben der Kunstwahrheit, die einem lebendigen Kern ihre idealistische Hülle schafft. Es ist gewiß richtig: die in dem Mystischen wurzelnde Hingebung Käthchens an den geliebten und verehrten Mann, ihren „hohen Herrn", wird, buchstäblich genommen, in der Gestalt der Wirklichkeit kaum je auf der Erde gefunden werden, und doch ist der innerste Nerv der schrankenlosen Liebe

des Weibes nie erschütternder berührt, nie wahrer gekennzeichnet worden. Was bei Julien, der Veroneserin, die rasche Gluth der Sinnlichkeit wirkt, die ein einziger Blick in helle Flammen zu jagen vermag, das wurzelt bei Käthchen, der Deutschen, tiefer, im heiligsten Grunde ihres frommen Herzens — der Himmel selbst hat ihr den erkorenen Mann in der Sylvesternacht gezeigt. Nun entwickelt sich bei ihr der feste, unerschütterliche Glaube an die Erfüllung der schönen Verheißung, und als sie die Traumgestalt in Fleisch und Blut vor sich sieht, in der Werkstatt des Vaters, da ist es ihr nach dem ersten Sturm der erschrockenen und verwirrten Gefühle keinen Augenblick zweifelhaft, was sie zu thun hat. Sie folgt dem Manne nach, unbekümmert darum, ob er sie mißachtet und von sich stößt — sie folgt ihm. Mit der Einfachheit, der Opferfreudigkeit, der Treue des germanischen Weibes findet sie sich leicht und schmerzlos in die härtesten und für ihr jungfräuliches Gefühl bedrohlichsten Situationen. Aber sie sieht weder Schmach noch Gefahr. Durch das Dunkel schimmert ihr hell die geliebte Gestalt — und in seiner Nähe weiß sie sich wohlgeborgen. Nicht das Verlangen treibt sie — sie könnte auf alles Glück der Erde verzichten und würde doch nicht anders handeln. Es ist die vollkommenste Selbstlosigkeit, die die eigene Persönlichkeit um einer anderen willen ruhig vernichten könnte und in solcher Vernichtung nur die höchste Seligkeit finden würde. Julia will „ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüthe zum Pfande setzt", „gewinnend verlieren", sie klammert sich mit glühender Liebeslust an das Leben — Käthchen will Nichts für sich; sie könnte, wie die Liebende in dem schönen Chamissoschen Gedicht singen:

„Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit.
Nur die Würdigste von Allen
Soll beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen,
Segnen viele tausendmal."

Sie erträgt das Unwürdigste, Fußtritte und Drohungen mit der Peitsche — sie klagt nicht; sie lagert

„ſich draußen am zerfall'nen Mauerring,
wo in ſüßduftenden Hollunderbüſchen
ein Zeiſig zwitſchernd ſich das Neſt gebaut,"

ſie iſt zufrieden —

„wenn du mich nur nicht ſchlägſt, mein hoher Herr."

Das mächtige Gefühl, das alle Kleiſtſchen Helden als oberſtes Geſetz beherrſcht und treibt, leitet auch ſie feſt und ohne Wanken zum Ziel, giebt ihr die Sicherheit der Nachtwandelnden und läßt die ſchwärzeſten Schatten zu ihren Füßen leuchten. „Auf ſein Gefühl von ihm" gründet ſich Homburgs Glaube an den Kurfürſten, „Verwirre das Gefühl mir nicht" ruft Hermann der Cheruſker denen zu, die ſein Herz gegen die abtrünnigen Deutſchen verhärten wollen. Ebenſo unbeirrbar, klar und ruhig in allen gefährlichen und bedenklichen Lagen, folgt Käthchen ihrem Gefühl, und keiner Mahnung des Vaters, keinem Spott der Menge, keiner Rauhheit des Geliebten weicht ihre unerſchütterliche, geſunde, beſeligende Zuverſicht.

Gewiß, die Proſa hat in gewiſſem Recht: Dinge, die der Graf dem Käthchen anſinnt und widerfahren läßt, braucht ſich kein Weib „gefallen zu laſſen", und wenn ſie während der Ehe vorkämen, könnte man es keiner Dame übel nehmen, wenn ſie einen Anwalt zur Einreichung einer Klage auf „Scheidung, eventuell auf Trennung von Tiſch und Bett auf die Dauer von drei Jahren" bevollmächtigte. Aber die Frau, die das glorreiche Ideal dieſer „übertriebenen" Liebe nicht zu faſſen vermag, weiß auch wohl nicht, welcher Großthaten ein Frauenherz fähig iſt. Mit dem Sexuellen hat dieſe unerſchütterliche Treue kaum etwas zu thun; ſie ſchlummert eben ſo abgrundtief in der von ihrem Vater grauſam verſtoßenen Cordelia, die dem armen alten Manne, den die Töchter in die Verzweiflung und den Wahnſinn gehetzt haben, auf ſeine ſcham- und reuevollen Worte:

„O weine nicht!
Doch haſt du Gift für mich, ſo will ich's trinken,
Ich weiß, du liebſt mich nicht; denn deine Schweſtern,
Erinnr' ich mich, verfuhren bös mit mir,
Du, du haſt Grund, ſie nicht"

antworten kann „Kein Grund! kein Grund!" Wer aber die Stellung

des Problems wohl zugestehen, doch aber seine extreme Behandlung im „Käthchen von Heilbronn“ tadeln wollte, der vergißt, daß das Ideal immer extrem ist. Kleist, im Empfindungsleben stets dem Aeußersten zugewandt, nahm sein Problem nicht als einen Einzelfall, sondern principiell, typisch, und ging, wie in der „Penthesilea“, auch im „Käthchen“ an die äußerste Grenze. In der Amazone war es die herrschende Liebe, die den Gegenstand ihrer Neigung völlig bezwingen will und in der schrankenlosen Freiheit über ihr Object ein berauschendes Glück sucht; im „Käthchen“ ist es das entgegengesetzte Extrem, die schrankenlose Hingabe an den Geliebten, die Liebe in ihrer Passivität. War dies einmal der Vorwurf des Dichters, dann mußte er diese Liebe auch den härtesten Proben aussetzen, um zu zeigen, daß sie wirklich keine, buchstäblich gar keine Schranken kennt. Wäre diese Liebe vor der Peitsche und den Fußtritten umgekehrt, so hätte der Dichter in sein eigenes Fleisch geschnitten und sein eigenes Ideal (mit dem es ihm, dem unglücklichen Heinrich von Kleist, dem die Liebe zum Weibe, gewiß nicht ohne seine Schuld, nur Leid gebracht, furchtbar ernst war) selbst zerstört. Einen so gewagten Gegenstand hätte aber auch kein einziger unserer deutschen Dichter, die größten mit eingerechnet, nur annähernd so behandeln können, daß alles Verletzende des Stoffes in der poetischen Gestaltung verschwindet und dieser gleichsam exorcisirt wird, wie es bei Kleist geschieht. Und es ist das glänzendste Zeugniß dafür, daß ihm das deutsche Verständniß, die hohe Auffassung unseres Stammes von der Kraft der Liebe im tiefsten Herzen lebte und daß er nicht aus einer abenteuerlichen Phantasie ein grillenhaftes Gebilde heraufbeschworen hat, sondern mit diesem seinem Werk einer der beredtesten Kündiger des germanischen Frauenherzens geworden ist — das glänzendste Zeugniß dafür ist, daß eben das „Käthchen von Heilbronn“ von seinem ersten Erscheinen an bis jetzt mit gleicher Stärke auf alle Kreise, auf die Naivsten und Unbefangensten am Stärksten, gewirkt hat. Es wäre gewiß nicht so geliebt worden, wenn es den ästhetischen Sinn, wenn es das Gefühl verletzt hätte. Die Pensionsschülerin, die Modedame, die möglichst bald eine „gute Partie“ machen will und dem ersten

Beſten ohne Liebe die Hand reicht, mag dagegen proteſtiren, die Emancipirte, die wohlmeinende Frauenrechtlerin mag das Buch ſogar verbrennen (das ſoll ſchon vorgekommen ſein) — das Volk wird nicht aufhören, das Stück zu lieben, wie ſehr immer Einzelnes in ihm verfehlt und veraltet iſt.

Wie gefährlich es ſein kann, ja, wie unmöglich es iſt, bei einem Kunſtwerk Stoff und Form zu trennen, wird uns bei Kleiſt auffallend deutlich. Man erzähle den Inhalt der „Pentheſilea", des „Käthchen", und man bekommt vielleicht die Antwort zurück: „wie iſt ein ſolches Stück denkbar!" Wenn ſich bei Schiller, bei Goethe, Form und Inhalt in der Regel bedingen und die Form durch den Inhalt geboten zu ſein ſcheint, ſo contraſtirt bei Kleiſt Beides ſehr oft in merkwürdiger Weiſe, und das Eine wird erſt durch das Andre bedeutungsvoll oder ſchön. Hört man jene ſchaudervolle Kataſtrophe der „Pentheſilea", das Wüthen der Heldin gegen den Leichnam des Achill, *erzählen*, ſo gemahnt uns der Inhalt faſt an die blutfrohen Zeiten der Lohenſteinſchen Poeſie — man lieſt es bei Kleiſt und findet die Anmuth mit dem Gräßlichſten ein unſchuldiges, kindliches Spiel treiben. Es iſt wohl das Haupt des Täufers in der Schüſſel der Herodias, aber auch der verklärende Heiligenſchein darüber. *Hört* man von den Drohungen des Grafen vom Strahl, von ſeiner Härte gegen das arme Käthchen nur *erzählen*, ſo mag es verletzend klingen — man lieſt, man ſieht es bei Kleiſt, und man findet die duldende Liebe mit einer ſo unſagbaren Grazie geſchmückt, daß auch die härteſte Situation von dem von ihr ausgehenden Glanz gemildert wird. In der eigenthümlichen Art, mit der der Dichter das Widrige behandelt, liegt nicht der kleinſte Theil der originellen zaubervollen Wirkung ſeiner Poeſie. Seine ſeltſame Behandlung des Verſes, die vielen Wortumſtellungen tragen das ihrige dazu bei, den Reiz des Kindlichen, Unbeholfenen, über das man lächeln möchte und das man doch verehrt, zu erhöhen. Wie Natur weder „Kern noch Schale", ſondern „Alles mit einem Male" iſt, ſo iſt eben auch ein Kunſtwerk weder Inhalt noch Form, ſondern Beides zuſammen, ein untrennbares Ganze.

Seine Achillesferse hat das Stück freilich auch: die kaiserliche Abstammung Käthchens und Alles, was damit zusammenhängt. So schön und glaubhaft der Kaiser in seinem (übrigens ganz untheatralischen) Monolog gezeichnet ist, und so wenig es moralisch verschlägt, daß er des Mädchens Vater ist — um des Stückes willen ist es doch bitter zu beklagen. Nun stehen ja plötzlich zwei Väter nebeneinander, der vermeinte, der Alles daran gesetzt hat, sein Kleinod den Händen des Grafen, der ihm eins mit dem Gottseibeiuns ist, zu entziehen, und der wahre, der erst das Gottesurtheil abwartet, ehe er vom Verleugnen seines Kindes abläßt. Ein bittrer Trank für den guten alten Theobald, der seines todten Weibes nun nicht mehr mit dem früheren reinen Gefühl gedenken, der das geliebte Käthchen nun nicht mehr seine Tochter nennen kann! Und Alles ist doch schließlich nur dazu da, um den Grafen keine Mesalliance eingehen zu lassen. Dergleichen Rücksichten mögen ihre gute historische Berechtigung haben, aber poesielos sind sie durch und durch, und es ist Schade, dreifach Schade, daß Kleist diese hochadelige Schrulle nicht hat verbannen, daß er, der sonst so freie, ganz an das schöne natürliche Empfinden hingegebene Mann, an einer so entscheidenden Stelle den Junker nicht hat verleugnen können. Darin hat denn auch Holbein, von dem man im Uebrigen so viel Unfreundliches zu sagen gezwungen ist, wohl gethan, daß er in seiner „Einrichtung" den Grafen dem Käthchen seine Liebe schon nach der Hollunderscene gestehen läßt und nicht erst abwartet, bis Wetter vom Strahl die Bestätigung der seraphischen „Verkündigung" erhält, Käthchen sei die Tochter des Kaisers. Auch in einer von Karl Siegen besorgten Redaction des Stücks ist dieser Anstoß vermieden. Eduard Devrient und Laube ließen Beiden, Theobald und dem Kaiser, ihre Rechte, dadurch daß sie einen bereits von Tieck gemachten Vorschlag beherzigten und den ersten kurzentschlossen zum Großvater des Mädchens umwandelten.

So sehr man nun aber im Princip damit einverstanden sein und sogar verlangen muß, daß die Bühnenvorstände das Holbeinsche Machwerk für immer beseitigen und auf das Original zurückgreifen, so sehr muß man dann aber auch fordern, daß das

Stück mit der größtmöglichen Sorgfalt im Sceniſchen wiedergegeben werde. Gerade ſolche Werke ſind doppelt gewiſſenhaft vorzubereiten, deren Reiz weniger in der Handlung als in der Idee und dem poetiſchen Détail, deren theatraliſche Anziehungskraft mehr in dem Maleriſchen der einzelnen Bilder als in der folgerichtigen Entwicklung eines dramatiſchen Keims liegt. Geſchieht dies nicht, ſo wird der Zuſchauer anſtatt bei dem Fallen des Zwiſchenvorhangs ſich auf das nächſtkommende ſceniſche Bild zu freuen, ſich über dieſen bösartigen Zerſtörer der Stimmung nur ärgern, und wenn, wie im „Käthchen von Heilbronn", Vehme und Ritterthum für unſer modernes Gefühl auf der Bühne leicht den gefährlichen Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen thun, jeden Anlaß, ſich über die Illuſion zu ſtellen, mit Freuden begrüßen. Das Holbeinſche „Käthchen" wurde von dem Publikum, auch dem, wenn ſchon nicht gerade literariſch, gebildeteren Theil, wie ein Erbſtück der würdigen Altvordern, Urväter Hausrath, eine Species der Ritter- und Schauerſtücke betrachtet, voll Poeſie, aber auch voll kindiſcher Fanfaronnaden. Niemand erwartete eine beſonders ſorgfältige Inſcenirung dieſer „veralteten" Arbeit. Lachte man, ſo tröſtete ſich der Kenner damit, man lache nicht über das Kleiſtſche, ſondern das Holbeinſche Käthchen, und den Zweiflern gegenüber konnte er immer noch den Trumpf ausſpielen: ſeht nur erſt das echte Käthchen auf der Bühne, ſo werdet ihr ſtaunen und den Prunk der ritterlichen Kraftworte mit dem Geiſte der Zeit, in der es ſpielt, auf's Schönſte in Uebereinſtimmung finden. Sieht man nun aber auch das wahre Kleiſtſche Schauſpiel von der Regie eilfertig „herausgebracht", einen Brand, während deſſen die Bühne in egyptiſche Finſterniß gehüllt iſt, ein Putzzimmer der Kunigunde, zwiſchen deſſen vier kahlen Wänden ein Tiſch und ein Stuhl (das iſt Alles) ſtehen, eine Waldſchenke, welche die ganze Tiefe und Höhe unſerer Bühnen durchmißt, einen Brautzug, in welchem Soldaten, von allem militäriſchen Geiſt verlaſſen, als Comparſen hin- und herwackelnd in den Zuſchauerraum neugierige Blicke werfen und die Choriſtinnen ihre modernen verſchliſſenen Sammet- und Seidenkleider zum ſo und ſo vielten Male Revue paſſiren laſſen — ſo wird die

Wirkung zuverſichtlich ausbleiben und ein im Anfang vielleicht williges Publikum mehr und mehr kritiſch und boshaft werden. Die Poeſie Kleiſts beruht eben wie die Shakeſpeares und zum Theil auch Goethes oftmals nur auf der lyriſchen, oder gar nur der maleriſchen Stimmung. Sie ſteht damit im directen Gegenſatz zu der Dramatik Leſſings und Schillers, in der Handlung und Ethos Hauptſache ſind und die darum auf der Bühne ohne große Gefahr Alles das entbehren kann, was Andre mit Fug und Recht für ſich beanſpruchen dürfen, wenn ihre Wirkung nicht Schaden leiden ſoll. Iſt es aber der Leitung einer Bühne zweiten oder dritten Ranges nicht möglich, auf jede Einzelheit ſo viel Sorgfalt und ſo viel Koſten zu verwenden, wie ſie verlangt, dann iſt das wirklich Entbehrliche beſſer ganz fortzulaſſen, als daß es ungenügend und unwirkſam zur Erſcheinung gebracht wird. Beiſpielsweiſe kann die kleine Scene am Bach, in welcher Käthchen die Strümpfe auszieht, nur unter den günſtigſten Umſtänden theatraliſch wirken. Sie bringt Neues und Wichtiges weder für die Handlung noch für den Charakter Käthchens, deſſen erquickende Vereinigung herzhafter Friſche und jungfräulicher Scheu uns ohnehin ſchon klar iſt. Sie bringt lediglich eine anmuthige Nüance, die wir um ihres poetiſchen Reizes willen nicht vermiſſen möchten, die aber mit dem eigentlich Dramatiſchen des Stückes Nichts zu thun hat. Der Zuſchauer iſt alſo, wenn nicht beſondere Mittel angewandt werden ihn zu feſſeln, geneigt zu fragen, warum denn nur um dieſer unweſentlichen, kurzen Scene willen der Zwiſchenvorhang fallen und ein minutenlanger Verzug eintreten mußte, wenn er nicht durch die Scene an und für ſich angezogen wird, ohne nach ihrem Bezug zu dem Plane des Ganzen zu forſchen. Dieſer Reiz liegt aber nicht allein in den raſch am Ohre vorübergleitenden Worten. Wir denken uns zu dem lieblichen Vorgang eine enge heimliche Waldlandſchaft, der ſich das Auge gern gefangen giebt. Iſt durch ſie ſchon ein gewiſſes Behagen erweckt und das Publikum der bloßen Stimmung, ganz ohne Rückſicht auf das Dramatiſche, zugängig worden, dann wird es für den genrehaften Reiz der kleinen Scene zuverſichtlich viel vorbereiteter ſein, als wenn einer jener nüchternen Theaterwälder

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

alten Stils, viereckig wie der Bühnenraum und nirgends unterbrochen, jeden Gedanken an eine Illusion im Keime erstickt. Ich habe die Probe darauf schon machen können: eine ganz gute Darstellung dieser Scene von Seiten Gottschalks sowohl wie des kleinen Käthchen, das durchweg von falscher Theatersentimentalität frei, frisch und gesund spielte, erregte in einer poesielosen Scenerie bei einem im Ganzen dankbaren Publikum doch nur ein befremdliches Lächeln.

Nicht nur entbehrlich, sondern nothwendig zu streichen sind dagegen die Scenen Käthchens, der Eleonore und Rosalie im fünften Act, die sich auf Kunigundens Belauschung im Bade beziehen. Denn so vortrefflich das fassungslose Entsetzen des guten Kindes auch wiedergegeben ist — der Auftritt trägt doch noch allzu augenfällig die Spuren des ursprünglichen Planes der Dichtung an sich, wonach Kunigunde ein echtes Geschöpf der Romantik, ein Meerungeheuer, eine Sirene ist, die unter dem Wasser in den Fisch verläuft. Diese Kunigunde hat Käthchen gesehen — einer solchen Erscheinung entspricht der Eindruck auf Käthchens Gemüth und die gerade an dieser Stelle besonders pathetische Behandlung der Sprache. Als Kleist auf eine mißverstandene Anregnng Tiecks das fatale Amphibium auf das Land verpflanzte und jenes Mosaikwerk aus ihm machte, das Morgens bei der Toilette Zähne, Haare und Brust aus allen Schubfächern zusammenzusuchen hat, da blieb doch mancher Zug der alten Kunigunde von der Umarbeitung unberührt. Der Eindruck wurde dadurch aber ein gemischter und unklarer, halb gespenstisch, halb widerwärtig, halb grausig, halb komisch. Die Ankleidescene, welche die Ausführung der zweiten Idee auf die Spitze treibt, ist, um die Reste der ersten zu paralysiren, darum natürlich auf der Bühne um so weniger zu entbehren. Dem Lachen wird sie selbst in der virtuosesten Verkörperung des Scheußlichen zwar nie entgehen — das macht aber auch Nichts, wenn sie nur nicht ausschließlich lächerlich wirkt, wenn nur in die Belustigung über die entlarvte Schöne sich etwas wie Hohn und Ekel mischt. Was durch die Verwandlung der Kunigunde des ersten Planes in die des zweiten aber nicht berührt wird, das ist der satanische Zug dieses Geschöpfs,

das Gemisch von Gift und Galle, das statt menschlichen Blutes durch ihre Adern läuft und das einer ernsten Schauspielerin vorzügliche Gelegenheit giebt zu zeigen, ob sie aus dem Acheron zu schöpfen versteht. Im Uebrigen wissen wir nicht, wie Kleist die nixenhafte Kunigunde im Einzelnen gestaltet und welchen Ausgang sie im Stück genommen haben würde. Wenn der Dichter einmal darüber klagt: „Das Urtheil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht, besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte" — so bezieht sich diese Aeußerung zweifellos auf die Vermenschlichung der Kunigunde. Tieck scheint eine Scene der Belauschung der Badenden durch den Grafen, wohlverstanden auf der Bühne, nur aus theatralischen Gründen für bedenklich gehalten zu halten, Kleist hatte sie jedoch, nachgiebiger als sonst, sofort (zu Tiecks nicht geringem Erstaunen) völlig und damit zugleich einen märchenhaften Zug beseitigt, der zu der geheimnißvoll klingenden, dufterfüllten Atmosphäre des Stücks vorzüglich gestimmt und ein glückliches Seitenstück zu dem Cherub, der über seine Schutzbefohlene im Feuer den Palmzweig breitet, abgegeben haben würde. Die jetzige Kunigunde ist trotzdem eine vielfach treffliche Figur, ihr häßlicher Grimm gegen den verwundeten Burggrafen von Freiburg, den sie wie viele Andere geäfft (er hat das echt Kleist'sche Wort zu sagen: „Der Mensch wirft Alles, was er sein nennt, in eine Pfütze, aber kein Gefühl"), ist eben so charakteristisch wie ihre kokette Demuth gegen den Grafen und ihr bedeutsam-listiges Spiel mit der Leimruthe — aber die alte Kunigunde würde sich in den Grundaccord der Dichtung noch besser gefügt haben.

Der Graf vom Strahl wird in der Regel nach einer Seite hin von den Schauspielern vernachlässigt: der weichen, ergriffenen. Es ist nicht viel damit gethan, ihn stark und kräftig zu sprechen und etwa in der Hollunderscene ein mezza voce anzuwenden. Mit tiefster Erkenntniß des deutschen Charakters, der reinen, markigen, unverdorbenen Jugend hat Kleist hier mit der Kraft

eine faſt weibliche Zartheit der Empfindung vereint. Seine Thränen ſind kein Zeugniß der Schwäche. Es iſt nur natürlich, daß ſie ihm entſtrömen, der Zoll ſeiner echten vollſaftigen Natur, die er gewaltſam verleugnen zu können glaubte und die er, als er zur Peitſche griff, ſo ſchwer verletzte. Das ſtarke, übermächtige Gefühl iſt es gerade, das in dieſen Tropfen einen Ausweg ſucht und findet. Sie bedeuten keine Klage, keinen weichlichen Jammer. Sie fließen ungehindert, aber nicht genährt. Nur der Starke kennt ſie — dem Empfindungsarmen, dem Schwachen und Feigen bleiben ſie immer fern.

Und was bedeutete nun dieſe bei all ihren Schwächen ſo bezwingend ſchöne Dichtung in der Entwicklung des deutſchen Theaters und Kleiſts als Bühnendichters ſelbſt? Die Antwort iſt kurz: keinen Gewinn, keinen Fortſchritt. In erſter Jünglingsreife trug er ſich mit den kühnſten Entwürfen und Hoffnungen, als er über dem „Robert Guiskard“ brütete, der Shakeſpeare und die Antike verſöhnen und ſeinem Dichter mit einem Schlage die Unſterblichkeit ſichern ſollte. Und während dies große Muſter ihm langſam heranreifte, warf er mit einiger Geringſchätzung wie aus dem Handgelenk ſeinen Landsleuten ein andres, fertiges Drama hin, das im Jahre 1802 in der Schweiz vollendet war, „Die Familie Schroffenſtein“. Er hatte die ſeltſamen Wirrſale der feindlichen Häuſer Roſſitz und Warwand aus den urſprünglich ſpaniſchen Verhältniſſen („Die Familie Ghonorez“) in deutſche, ſchwäbiſche, verändert und auch ſonſt vielfach daran gebeſſert, aber zu einem einheitlichen Zeugniß ſeines eigenthümlichen Genius war das Werk noch nicht geworden. Shakeſpeare hatte es mit zahlreichen Anklängen, mit Romeo und Julia (Ottokar und Agnes), mit dem Hauſe Gloſter (der Baſtard Johann und der alte Sylvius) und dem Hexenweſen des Macbeth, aber auch mit der Schärfe und Leidenſchaft ſeiner Charakteriſtik beeinflußt, Schiller mit dem Fatum der „Braut von Meſſina“, das auch für Kleiſt das Dogma eines trüben, ſchwerempfundenen Glaubens war, und nur in der ſchönſten Scene, dem nächtlichen Stelldichein der beiden Liebenden, lebte und webte er ſelbſt unverkennbar und unnachahmlich. In techniſcher Beziehung aber mußte das Werk von

dem damals erst vierundzwanzigjährigen Dichter das Größte erwarten lassen. Denn sieht man von dem Schluß ab, der, so wie er dasteht, von Kleist unmöglich herrühren kann und in dem man nicht mehr als eine rohe Skizze erblicken darf, die irgend eine ungeschickte Hand in Verse gebracht hat, dann ist der weitschichtige, vielgegliederte Stoff in großen, geschlossenen Massen mit oft erstaunlicher Sicherheit zusammengefaßt und von der Fabel stets nur das dargestellt, was die Charaktere vor unsern Augen entfaltet und den Conflict weiterführt. An jugendlichen Ueberzeichnungen und Grellheiten fehlt es nicht, aber die Linienführung im Scenischen ist groß und kühn und im Ganzen auch bühnenmäßig. Auch die Verkleidungsscene möchte ich so nennen — wenn man eine ideal angeschaute Scene von der wirklichen, theatralischen trennen könnte. Vor dem geistigen Auge erscheint dies Bild, auch wenn man scharf zusieht, nicht verletzend, müßte man es aber mit leiblichen Augen in Gegenwart so und so vieler Theaterabonnenten sehen — ja, dann würde dieser Kleidertausch, der auf der Bühne nur umständlich und schwierig von Statten gehen könnte, wahrscheinlich die süße Poesie des Liebesgesprächs grausam prosaisch zerstören und den Zuschauern taktlos und komisch erscheinen. Aber dann läge das Untheatralische im Grunde doch im Stoff und nicht in der Technik, die von Lessing und Schiller gelernt hat, sich von einer wüsten Nachahmung und Ueberbietung Shakespeares ganz fern hält und deutlich beweist, daß der junge Dichter wußte, worauf es für die deutsche Bühne ankam.

Man hatte dem Erstlingswerk vielfältig, auch öffentlich, die wärmste Theilnahme entgegengebracht, es (in Kotzebues „Freimüthigem") sogar als ein literarisches Wunder gepriesen, und jeder Dichter, der nicht wie Kleist nach den Extremen griff, hätte, der Anerkennung froh, sein Ziel jetzt um so freudiger und rascher verfolgt. Aber Kleist dachte und handelte anders. Die „Familie Schroffenstein" war für seine dichterischen Träume eine „elende Scharteke", und den „Guiskard", der dem alten Wieland Worte staunender Bewunderung entlockt hatte, diesen „Guiskard", auf den er eigensinnig alle seine Hoffnungen gebaut — verbrannte er in einer Stunde der Verzweiflung, weil er mit seinen „halben

Talenten" doch den unverwelklichen Kranz, der ihm vorschwebte, nicht erreichen konnte, in Paris. Es war im Jahre 1803. Viele Jahre später nahm er den zerrissenen Faden wieder auf, und darf man nach dem colossalen Fragment urtheilen, das durch den „Phöbus" auf uns gekommen ist, so ist mit ihm ein Werk verloren gegangen, das zwar auch wie die Ankleidescene der „Schroffenstein" für ein unsichtbares Theater geschrieben scheint, dessen Technik aber wiederum so breit und mächtig ist, daß es keinem Zweifel unterliegen konnte, dieser Genius werde sich, wenn ihn nur der Stoff nicht hinderte und er selber vor literarischen Experimenten auf der Hut blieb, für die Bühne ohne Mühe zu erziehen im Stande sein. Eine Aufführung des Fragments im „Berliner Theater" hat eben jetzt die Berechtigung dieser Hoffnungen auch praktisch glänzend erwiesen.

Diesen Eindruck steigerten der „Amphitryon" und der „Zerbrochene Krug", und selbst die „Penthesilea" widerspricht ihm nicht. Es beweist für mich nicht im Mindesten, daß Goethe sich verletzt von ihr abwandte und jenen bekannten Brief an Kleist schrieb, der den Poeten, der auf das Theater wartet, das da kommen soll, mit dem Juden vergleicht, der auf den Messias, dem Christen, der auf das neue Jerusalem, dem Portugiesen, der auf den verschollenen König Sebastian wartet. Denn gerade dies so ganz aus dem schmerzvollen Innern des Dichters geflossene Werk setzt einen im Grunde nur lyrischen Proceß in die lebhafteste innere und äußere Entwicklung, in das augenfälligste Leben um und wirkt eben dadurch, durch diesen Fortschritt, diese Wandlungen des Innern, die stets auch in die Erscheinung treten, mindestens so dramatisch wie der „Tasso" und die „Iphigenie", und selten ist die Raserei der Leidenschaft durch die sprachliche und scenische Form schöner und kraftvoller gebändigt worden als in der „Penthesilea". Das hätte der Olympier von Weimar vor Allem spüren und anerkennen müssen, ehe er jenes Urtheil fällte, das nur bedingungsweise richtig ist. Denn erst wenn man die gerade bei diesem Stoff, bei diesem allersubjectivsten Empfinden doppelt erstaunliche Einheitlichkeit und Geschlossenheit der scenischen Führung in das ihr gebührende Licht gestellt, darf man zugeben,

daß auch die „Pentheſilea“ vielleicht nur für das unſichtbare Theater geſchrieben iſt, wiederum aber des Stoffes, nicht der Technik halber. Dieſe Welt der Halbgötter will ſich mit all ihren befremdlichen Vorausſetzungen und Ausſchreitungen nicht recht in die Theatergewänder fügen, und weder Moſenthal, der das Stück ſehr ſchwächlich bearbeitet, noch Clara Ziegler, die die Pentheſilea mit Kraft und Liebe ſpielt, ſichern die Schaar der Amazonen auf der Bühne vor der Gefahr der Unglaubwürdigkeit. Daß das Entſetzlichſte, die Zerfleiſchung des Achill, hinter der Scene vor ſich geht, beſſert daran Nichts: wird es doch auf der Bühne erzählt und damit unſern Sinnen ſo nahe gebracht, daß wir im Stande ſein müſſen, es uns auch dort, auf dem Podium, vor unſren Augen geſchehen zu denken. Und das will mir nur ſchwer möglich dünken. Gründe der Prüderie ſollten ſelbſtverſtändlich gegen die dichteriſch ſo glänzende, kraftſtrotzende und doch ſo jungfräulich-reine Dichtung Nichts vermögen, und nicht um ihretwillen bezweifle ich die Möglichkeit einer wahrhaften Wirkung der „Pentheſilea“ auf der Bühne — aber die Darſtellung pathologiſcher Erſcheinungen aus der Welt der menſchlichen Leidenſchaften hat im Reiche der Kunſt ihre Grenze, und nicht Alles, was die Natur thut und hervorbringt, läßt ſich darum auch darſtellen. Es mag diejenigen, über die die große Dichtung Gewalt hat, ſchmerzen, aber erſt der Augenſchein könnte mich überzeugen, daß die letzten Aufführungen des herrlichen Werkes auf dem Münchener Hoftheater, dem Kölner Stadttheater und andren Bühnen (wiederum mit Clara Ziegler, die für das Werk eine verdienſtliche Propaganda macht) wirklich mehr als ein Experiment und eine Freude nur für die Kenner und Bewunderer des Dichters zu bedeuten haben.

Wie tief aber iſt es zu beklagen, daß dem Dichter kein beſonnenes Urtheil das Wahre vom Falſchen, das Bühnenmäßige von dem Untheatraliſchen ſchied. Denn jetzt erſt, nachdem Goethes Orakelſpruch ihn auf das Bitterſte gekränkt und er ſich dafür im „Phöbus“ durch die boshafteſten Epigramme gerächt hatte, verlor er wirklich Weg und Richtung, und das „Käthchen von Heilbronn“ iſt der Beweis dafür. Die Handlung iſt romantiſch ver-

zettelt und zerrissen, unökonomisch wird das Wichtige nur gestreift, das Unbedeutende breit behandelt — es ist, als wäre er des langen Ringens nach einer einheitlichen architektonischen Form müde, als wollte er sich dichterisch nunmehr gehen lassen wie es ihm beliebte. Woher sonst die vielen Verwandlungen um einer unwichtigen Zwischenscene willen, woher der dem Drama wie dem Theater gleich sehr spottende Monolog des Kaisers, woher vollends der jähe Schluß, der eben keiner ist, mit dem Ausruf des Grafen „Giftmischerin!"? Und wenn nun doch gerade dieses so untheatralisch gefaßte Werk am Ehesten auf die Bühne gelangte und am Längsten darauf verweilte, dann beweist das nur: daß der Stoff über das Publikum eine stärkere Gewalt hat als die Form, daß das künstlerische Empfinden der Deutschen die Errungenschaften Lessings und Schillers wie damals auch jetzt noch leichthin preisgeben und seinem Hange zu romantischer Formlosigkeit und Buntheit nachgeben möchte — am Nachdrücklichsten aber wohl: daß in diesem „Käthchen von Heilbronn" eine dichterische Seele schlummert, die auch die der Form Gewohnten und Kundigen gefangen nahm und in ihren Reizen verstrickte, wie sie das auch heute noch thut. Eins aber mußte hinzukommen: die künstlerische Wahrheit seiner Gestalten, denn ohne diese wäre ein solcher Sieg auf solche Dauer unmöglich. Dieser Wahrheit und Schönheit sollte sich dereinst auch, spät noch, die dramatische Form gesellen. „Prinz Friedrich von Homburg", Käthchens echter Bruder, gab sich mit der militärischen auch in die dramatische und theatralische Zucht und erfüllte alle Hoffnungen, die des Dichters Schöpfungen angeregt hatten, mit einem kühnen, siegesfrohen Feldherrnstreich.

Der zerbrochene Krug.

Nähme der „Zerbrochene Krug“ auch unter den deutschen Lustspielen den hohen Rang nicht ein, der ihm gebührt und der ihm heutzutage nicht mehr vorenthalten wird, so bliebe er doch immer als eine Schöpfung Heinrich von Kleists außerordentlich merkwürdig. Der Dichter hat Nichts wieder geschaffen, was so ganz, so durch und durch kräftig und vom gesundesten sinnlichen Behagen durchtränkt ist. Originell wie immer schlug er auch hier nicht den gewöhnlichen Theatertrott der Routiniers ein, und es ist bei der abnormen Entwicklung der Handlung, die das Sujet anstatt von der Quelle bis zur Mündung umgekehrt von der Mündung zur Quelle verfolgt, ganz natürlich, daß das Stück sich in den Entwicklungsgang unserer Lustspielliteratur organisch nicht einreiht. Es bildet und bezeichnet keine Epoche. Es steht völlig isolirt. Es neben oder nach der „Minna von Barnhelm“ zu nennen, ist müßig, weil es an jedem Vergleichspunkt fehlt, aber als sein eigenes Genre ist es allerdings nicht weniger bedeutend. Auch in der Theatergeschichte spielt es eine ganz eigenartige Rolle, und wenn es auch heutzutage stets eine kleine andächtige und begeisterte Gemeinde zu sammeln pflegt, so wird doch das sogenannte „große Publikum“ ihm gegenüber immer einen schweren Stand behalten. Hier ist etwas so ganz Anderes, als das Herkömmliche, etwas von der Lustspielschablone so völlig Abweichendes, daß man sich vorstellen kann, wie das

originelle Bild den unvorbereiteten Sinn zunächst mehr verwirrt als fesselt. Das eigenartige Problem will erst erfaßt sein, ehe man die leibhafte Handlung genießen kann. Hier handelt es sich nicht um lustige Verwickelungen des Zufalls, um die Komik der Situationen! Alles, was an dem Stücke Handlung ist, liegt vielmehr schon als ein Geschehenes hinter uns, sobald das Stück anhebt. Es bleibt also nur die Aufklärung und Enträthselung eines bereits Vergangenen bestehen. Auch dabei aber interessirt es nicht zu wissen, wer der Krugzertrümmerer und der Uebelthäter ist, der der guten Eve nachgestellt und dafür von dem handfesten Liebhaber des Mädchens seinen Lohn mit der Thürklinke erhalten hat — das weiß man, ehe das zerscherbte Factum vor den Richter getragen wird. Wer nun aber glauben sollte, damit sei ja die Sache eigentlich aus und alles Hin und Wieder der Anklagen, Vertheidigungen, Vermuthungen und Zweifel überflüssig, der würde das Stück eben nicht verstanden haben. Vielmehr ist das Einzig Entscheidende die Frage, wie sich der Richter aus der Schlinge, die sich über ihm zusammengezogen hat, herauswickeln wird — ein Unterfangen, dessen er sich mit einer Unverschämtheit ohne Gleichen, dabei aber mit dem köstlichsten Mutterwitz erkühnt. Der Gerichtsrath und der Schreiber übersehen den Zusammenhang sehr bald — das kann sich Adam auch allenfalls denken. Dennoch fehlen die positiven Beweise, und so lange diese nicht beisammen sind, weicht er nicht vom Platze. Selbst die Perrücke in Frau Brigittens Hand bringt ihn nicht völlig aus dem Concept; er trägt darauf an,

„Im Haag bei der Synode anzufragen,
Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen,
Daß Beelzebub den Krug zerbrochen hat."

Unvergleichlich ist die einfache Thatsache von allen Seiten erfaßt und beleuchtet. Zuerst das Gewirr der kleinen Lügen, das Verlieren des Kopfes bei der Ankündigung des Gerichtsraths durch den Bedienten, dann aber, als dieser nun einmal da ist, eine Dreistigkeit und scheinbare Unbefangenheit (von einer edler organisirten Natur möchte man sagen: ein Muth der Verzweiflung), die selbst den Gerichtsrath auf Augenblicke verwirrt und stutzig

macht — endlich das Radicalmittel: seine Flucht. Zu der Seltenheit des psychologischen Problems kommt dann noch die originelle Sphäre, in der die Begebenheit sich abspielt. Ein niederländisches Gemälde, als hätten es Jan Steen, Teniers, Jordaens oder Ostade gemalt. Ein heikler Gegenstand mit einer Kraft der Gesundheit, einer hinreißenden Frische behandelt, die auch nicht entfernt den Gedanken an ein sittliches oder auch nur ein Anstandsbedenken nahe legen kann. Auch liegt nicht hierin, sondern eben in der Umkehrung der gewöhnten dramatischen Verhältnisse zweifellos der Grund der wiederholten Ablehnungen, die der „Zerbrochene Krug" auf dem Theater erfahren hat.

In einer, soweit es die Beibringung und Zusammenstellung thatsächlichen Materials betrifft, ganz verdienstvollen Schrift von Dr. Siegen „Heinrich von Kleist und Der zerbrochene Krug" (Sondershausen, 1879) wird es plausibel gemacht, daß das in Folge der bekannten Wette zwischen Kleist, Zschokke und Ludwig Wieland muthmaßlich im Sommer 1802 auf der Aarinsel im Thunersee concipirte, in der zweiten Hälfte des Jahres 1806 in Königsberg vollendete Stück, nach wiederholter beifälliger Aufführung in öffentlichen Gesellschaften (von denen Kleist seiner Schwester Ulrike am 17. September 1807 berichtet) seinem Dichter am 10. October 1807 nach einer neuerlichen Aufführung bei dem österreichischen Gesandten den Lorbeer eintrug, den seine brennende Sehnsucht nun auch auf der Bühne zu erreichen hoffte. Statt dessen wurde ihm die grausamste Enttäuschung zu Theil. Am 2. März 1808 wurde „Der zerbrochene Krug" in Weimar ausgeführt und unter heillosem Lärmen zu Grabe getragen. Natürlich, wenn man bedenkt, daß daß ohnehin so aparte Stück in drei Acte eingetheilt worden war! Daß Kleist diese unmögliche Einrichtung selber vorgenommen haben sollte, ist ganz unwahrscheinlich — wenigstens würde es an jedem Grunde für die in nicht ganz taktvoller Weise an den Tag gelegte Empörung des Dichters über Goethe fehlen, wenn dieser nicht den Fehler entweder selbst begangen hätte oder doch hätte begehen lassen. Nun mußte es der unglückliche Autor erleben, daß die Weimarer Kritik ihm vorwarf, das Stück nicht in einen Act zusammengedrängt

zu haben, während doch die Uebelthäter an ganz anderer Stelle zu suchen waren.

Ob Goethe, der das nach einem Ausspruch Henriettens von Knebel „fürchterliche Lustspiel“ späterhin ein „problematisches Theaterstück“ genannt, wirklich, wie Eduard Genast (Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers I., 169) erzählt, erklärt hat, er würde gepfiffen haben, wenn es ihm der Anstand und seine Stellung nur verstattet hätten, ist ziemlich einerlei. Die Thatsache der Dreitheilung bleibt und belastet ihn ebenso wie sein vor der Aufführung gefällter Ausspruch, das Stück gehöre wieder „dem unsichtbaren Theater an“. Warum dem unsichtbaren? Zugegeben, daß der „Zerbrochene Krug“ theatralisch ungewöhnlich ist und folglich dem Publikum nach und nach erst mundgerecht gemacht werden konnte — aber durfte ein so großer Meister, der oberste Leiter einer der einflußreichsten Kunststätten Deutschlands, die für die Pflege des Dramas den Ausschlag gab, so sehr nur dem herkömmlichen Geschmack Rechnung tragen und an der Bildungsfähigkeit wenigstens von zehn Gerechten aus dem Publikum so vollkommen verzweifeln? Goethe konnte doch anderseits nicht umhin, anzuerkennen, daß das Stück „außerordentliche Verdienste habe und die ganze Darstellung sich mit gewaltiger Gegenwart aufdränge.“ Und ein solchen Lobes würdiges Werk hätte nicht auch verdient, daß ein Goethe es gegen den Unverstand und die Begriffsstutzigkeit der Menge in Schutz genommen hätte, anstatt ihm ein sicheres Verderben zu bereiten? Ganz abgesehen von dem Mangel an theatralischer Einsicht, von dem der große Mann hier wie in manchen anderen dramaturgischen Fragen nicht freizusprechen ist, liegt hier doch die größte Ungerechtigkeit auch gegen den Dichter (nicht nur gegen den Dramatiker) Kleist vor. Es ist ganz begreiflich, daß Kleists räthselhaftes Wesen der blühenden geistigen Gesundheit Goethes „bei dem reinsten Vorsatz aufrichtiger Theilnahme immer Schauder und Abscheu erregte, wie ein von der Natur schön intentionirter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen ist“. Aber bei dem „Zerbrochenen Krug“ trifft das ja ganz und gar nicht zu!

Was die Einrichtnng und die mißverständliche Auffassung

des Publikums noch heil daran ließen, vernichtete in Weimar vollends die Darstellung. Becker, der Gemahl der Christiane Neumann (Euphrosyne), spielte nach Genasts Bericht so „breit und langweilig, daß selbst seine Mitspieler die Geduld dabei verloren". Und gerade dies Stück mit seiner unabläßig unterbrochenen Rede, die zum Theil nur aus Interjectionen besteht, verlangt zu seiner theatralischen Wirkung das raschesste Tempo, das die völligste Vertrautheit der Schauspieler mit der Rolle zur natürlichen Voraussetzung hat.

Trotzdem der „Zerbrochene Krug" nach seinem Erscheinen im Druck (die erste vollständige Veröffentlichung, welcher der Abdruck einiger Fragmente in Adam Müllers „Phöbus" vorauf-ging, erschien 1811) vielfach gerechte Würdigung und besonders die wärmste Anerkennung durch Tieck erfuhr, blieb er doch dem Theater zunächst wieder fern. Erst 1820 ging er in Hamburg (am 28. September), 1822 im August in Berlin und Charlottenburg auf's Neue über die Bühne. Während er in Berlin dasselbe Schicksal wie in Weimar erfuhr, ohne wie dort in drei Acte zerstückelt zu sein, zum Theil gewiß aber durch die Schuld des Herrn Gern, der als Adam gerade wie der Weimarer Becker die Rolle „entsetzlich dehnte", erzielte er in Hamburg einen vollen Erfolg. Die Bearbeitung des dortigen Directors Ludwig Friedrich Schmidt, die auch der Berliner Aufführung zu Grunde gelegt war, hatte diesen Erfolg nicht hervorgerufen, aber seinem Spiel (er selbst gab den Adam) mochte man ihn wenigstens zum Theil zu danken haben. Durch jene, die eigentlich nur eine ungeschickte Zusammenstreichung ist, glaubte Schmidt sich berechtigt, den Titel auf dem Theaterzettel dahin umzuändern: „Der zerbrochene Krug. Lustspiel in einem Aufzug nach Heinrich von Kleist von Friedrich Ludwig Schmidt" — ohne Zweifel ein Beweis sehr freier Auffassung vom geistigen Eigenthum. Und da die Schmidtsche Bearbeitung leider auch heute noch weit verbreitet ist, sieht man diese Usurpation gelegentlich selbst in unsren Tagen noch gedruckt. Zu rechtfertigen, obgleich nicht nothwendig, ist in der Schmidtschen Redaction nur die Streichung der Rolle des Veit und hie und da die Tilgung einiger Derbheiten, die, so treffend und

charakteristisch sie sind, doch (leider!) aus Rücksicht auf das Damenpublikum fallen müssen. Alles Andere ist Verschlechterung. Der eigenthümlich kräftige und hurtige Dialog hat durch Schmidt viel von seiner Originalität eingebüßt, die Rolle des Gerichtsraths, der bei Kleist ein ebenso gerechter wie humaner Mann und der eigentliche Leiter des Prozesses ist, ist auf wenige unscheinbare Lappen zusammengesetzt, und vor allen Dingen sind zwei der wichtigsten und wirksamsten Phasen in der Rolle des Adam von Schmidt völlig verwischt: sein plötzlicher Umschwung, nachdem Ruprecht den Verdacht auf den Schneider Lebrecht gelenkt, und die Wendung zum Guten vor dem Erscheinen der Frau Brigitte. Das Erste ist besonders drollig. Nachdem der Richter den Ruprecht auf das Abscheulichste heruntergemacht hat, redet er ihn nach dieser günstigen Wendung plötzlich mit milden Vaterworten an („Sprich weiter, Ruprecht, jetzt, mein Sohn") und wendet seinen Zorn nunmehr gegen Eve, von deren Widerspruch gegen Ruprechts Verdacht ihm jetzt die größere Gefahr droht. Ebenso bedauerlich ist es, daß von der prächtigen elften Scene des Originals nur spärliche Reste übrig geblieben sind. Die Wirkung des Auftretens der Brigitte kann ja nicht trefflicher erhöht werden, als durch den Umstand, daß ganz kurz vor dieser vernichtenden Katastrophe Adam sich wie die ehrlichste Haut von der Welt beträgt und der seiner Sache schon völlig sichere Gerichtsrath plötzlich in Verwirrung geräth, weil er dem Manne Unrecht gethan, und dem Schelm und Lumpen nun die Ehre anthut, mit ihm zu poculiren.

„Schenkt ein, Herr Richter Adam, seid so gut,
Schenkt gleich mir ein. Wir wollen Eins noch trinken."

Immerhin muß man aber Schmidt das Verdienst lassen, dem „Zerbrochenen Krug" durch seine allgemein gerühmte Darstellung des Adam und damit indirect auch durch seine Bearbeitung den Weg auf das Theater gebahnt zu haben. Was aber damals Anerkennung verdiente, ist heutzutage, da die Kenntniß und Werthschätzung Kleists in gebildeten Kreisen überall verbreitet ist, längst überwunden, und ein Rückgriff auf die Schmidtsche Einrichtung nunmehr ein Mangel an Respect vor dem Kunstwerk und seinem

Dichter. Auch die bei dem Münchener Gesammtgastspiel 1880 der Aufführung des Stückes zu Grunde gelegte Regiebearbeitung, irre ich nicht, von dem dortigen Regisseur Richter im Anschluß an Schmidt verfaßt, empfahl sich nicht, kaum auch die 1876 bei Theile in Leipzig als „Festschrift" erschienene von Dr. Karl Siegen, die in übertriebener Rücksichtnahme auf die Personalverhältnisse unserer Bühnen außer dem Veit auch noch den Bedienten und eine der Mägde beseitigt. Das einzige, dem jetzigen Stande des Theaters und der Verehrung Kleists Würdige ist der Rückgriff auf das Original mit alleiniger Ausmerzung einiger weniger allzu kerniger Ausdrücke. Es versteht sich auf alle Fälle, daß nur die sorgfältigste Vorbereitung in Bezug auf Regie und einzelne Rollen eine genügende Vorstellung eines so schwer zu gebenden Stückes ermöglichen kann. Fehlt diese, dann wird man, auch heute noch dem Werke nur schaden, anstatt ihm zu nützen, wie das eine Aufführung mit Schauspielern zweiten Ranges im „Deutschen Theater" zu Berlin im Februar 1896 wieder bewiesen hat. Das Publikum muß fühlen, daß außerordentliche Kräfte auf etwas Außerordentliches verwandt sind; es muß bewundern können, ehe es Zeit findet sich zu verwundern. An sich ist die Charakteristik ja überaus lichtvoll, aber nur die angeborene vis comica wird den Adam, der gründlichste Fleiß die anderen Rollen bewältigen. Für mich ist es, wenn ich mich des vortrefflichen Bildes erinnere, das uns Dingelstedt von dem Adam Dörings und la Roches entwirft, nicht zweifelhaft, daß Döring in seiner funkelnden Vielfarbigkeit, in seiner Unruhe und Beweglichkeit im Sinne des Dichters das Richtige getroffen hat. Ich habe la Roche in dieser Rolle selbst nicht gesehen und Dingelstedts Resumé, welches den Zuschauer sagen läßt „Ich habe den zerbrochenen Krug mit la Roche gesehen", aber „Ich habe Döring im zerbrochenen Krug gesehen", verstehe ich nicht recht. Aber ich weiß, daß Dörings Komik bunt, grell und wüst, aber eben darum ganz à la Adam und unwiderstehlich war, und daß ich mir ein langsameres Tempo (selbst Döring war ab und an nicht rasch genug) als mit der Rolle verträglich nicht zu denken vermöchte. Der Namensbezug Adam und Eva ist natürlich für

die Charaktere ohne Bedeutung. Daß Kleists liebliches Schweizer „Mädeli", von dem wir so gut wie Nichts erfahren, für Evchen Modell gestanden, wie Siegen annehmen zu müssen glaubt, wissen wir eben nicht, und für die klar für sich zeugende Rolle ist es belanglos. Auch daß Ruprechts Name „im sinnigen deutschen Märchen vorkommt", scheint mir ganz und gar zufällig und ohne Reminiscenz, wie ich denn auch in der redseligen Frau Marthe Rull „die polternde Namensschwester im Goetheschen Faust" mit Siegen nicht zu erkennen vermag. Vollkommen überzeugend ist dagegen Alles, was dieser Erklärer in der erwähnten Schrift über zahlreiche Antitheſen, Wortspiele, Alliterationen und Assonanzen der Sprache beibringt — für den Dialog wohl herauszuhebende Dinge!

Mit dem ungewöhnlichsten Fleiß der Vorbereitungen sollten die Theaterdirectionen auch eine eigene Decoration an das eigenartige, in den gewöhnlichen Rahmen so gar nicht passende Stück wenden: einen niedrigen, kleinen, mit Hausgeräthen, Kleidern, Gerümpel aller Art vollgepackten Raum, der das Tohuwabohu dieses bedenklichen Junggesellenlebens und Richterstandes sofort ins richtige Licht stellt. Ein Alkoven, ein großer Kachelofen — Bettzeug, Krüge und Stiefel bunt durcheinander, ein Bild der Poesie und Unordnung, wie es uns die niederländischen Meister so oft gemalt. In der Registratur des guten Adam befindet sich eine ganze Niederlage von Victualien, Kuhkäse, Braunschweiger Wurst, Schinken; Pupillenacten dienen als Einschlagpapier. Sieht es so in Adams amtlichem Revier aus, wie wird dann sein Wohnzimmer, das zugleich Gerichtssaal, Empfangs- und Schlafzimmer ist, bestellt sein? — Alles das ist zwar nur Schale für den poetischen Kern, aber es ist die Schale, die der Kern sich geschaffen und die sein Verständniß erschließt und fördert. Für einen Dichter wie diesen muß immer ein Uebriges geschehen; denn die Nachwelt hat immer noch gut zu machen, was die Mitwelt an ihm gesündigt.

Die Hermannsschlacht.

In seinem „Katechismus der Deutschen“ läßt Heinrich von Kleist einen Vater seinen Sohn fragen:

Was hältst du von Napoleon, dem Korsen, dem berühmtesten Kaiser der Franzosen?

Antwort: Mein Vater, vergieb, das hast du mich schon gefragt.

Frage: Das habe ich dich schon gefragt? Sage es noch einmal mit den Worten, die ich dich gelehrt habe.

Antwort: Für einen verabscheuungswürdigen Menschen, für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten, für einen Sünder, den anzuklagen die Sprache der Menschen nicht hinreicht und den Engeln einst am jüngsten Tage der Odem vergehen wird.

. . . . . .

Frage: Wie sollst du dir ihn vorstellen?

Antwort: Als einen der Hölle entstiegenen Vatermördergeist, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.

. . . . . .

Frage: Warum mag das Elend wohl, das in der Zeit ist, über sie [die Deutschen] gekommen, ihre Hütten zerstört und ihre Felder verheert worden sein?

Antwort: Um ihnen die Güter völlig verächtlich zu machen und sie anzuregen, nach den höheren und höchsten, die Gott den Menschen beschеert hat, hinzustreben.

So schrieb Kleist im Jahre 1809 nach dem Ausbruch des Krieges zwischen Oesterreich und Frankreich. Er hatte gehofft, diesen Katechismus mit seinen übrigen politischen Aufsätzen, den „satirischen Briefen“ und dem Lehrbuch der französischen Journa-

listik in einer patriotischen Wochenschrift vereinigen zu dürfen, und schon reifte diese Hoffnung ihm nach dem Siege von Aspern der Erfüllung entgegen. In trunkener Begeisterung feierte er den Helden, der die Schlacht entschied, Erzherzog Karl, in trunkenen Versen, zügellos:

„Aber wen ruf' ich (o Herz, was klopfst du?)
Und wo blüht, an welchem Busen der Mutter,
So erlesen wie sie aus Eden kam,
Und wo duftet, auf welchem Gipfel
Unverwelklich, wie er Alciden kränzet,
Jungfrau und Lorbeer, dich, o Karl, zu krönen,
Ueberwinder des Unüberwindlichen?"

Schon hatte er für die Zeitschrift („Germania" sollte sie heißen) eine begeisterte und begeisternde Einleitung entworfen:

„. . . . Hoch auf den Gipfel des Felsens soll sie sich stellen und den Schlachtgesang herabdonnern ins Thal! Dich, o Vaterland, will sie singen und deine Heiligkeit und Herrlichkeit, und welch' ein Verderben seine Wogen auf dich heranwälzt! Sie will herabsteigen, wenn die Schlacht braust, und sich mit hochroth glühenden Wangen unter die Streitenden mischen und ihren Muth beleben und ihnen Unerschrockenheit und Ausdauer und des Todes Verachtung ins Herz gießen."

Da zerstörte die Schlacht von Wagram mit den Hoffnungen Deutschlands auch seine beglückenden Aussichten, und in tiefster Erschütterung blieb er in Prag (wo sich ihm die Idee seiner „Germania" verwirklichen sollte) zurück, sein Elend und seine Rachegedanken mit Verzweiflung nährend. Hier war es, wo ihm der Entschluß kam, Napoleon durch Gift aus der Welt zu schaffen.

Man muß sich diese schrankenlose Hingabe des Dichters an das Vaterlandsgefühl vor Augen führen, sich den brausenden Ruf der „Germania an ihre Kinder" durch Ohr und Seele tönen lassen, diesen großartigsten Rachepsalm, den je ein Dichter gesungen, jene oft wiederholten, wilden Worte:

„Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn todt! Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht".

Nur aus diesem allerpersönlichsten Empfinden, dem der Druck der Zeit das Herzblut entpreßte, ist die „Hermannsschlacht" ganz zu begreifen.

Schon im Jahre 1808 war sie entstanden, rasch, in fliegender Eile, so lange die Seele glühte. Kleist erwartete zuversichtlich, sie auf die Bühne zu bringen, sich mit dem Dichtwerk unmittelbar an das Herz der Zeit zu legen, den schlummernden Vergeltungstrieb zu wecken und einen allgemeinen Brand mit entzünden zu helfen. Aber die Hoffnung war, wie sich vorhersagen ließ, vergeblich. Die Censur und die Furcht vor dem Eroberer, die selbst im äußersten Wien nicht schlummerte, banden seinem Freunde Collin, der auf das Repertoire des Burgtheaters nicht ohne Einfluß war, und dem Kleist die „Hermannsschlacht“ am Neujahrstag des Jahres 1809 gesandt hatte, die Hände. Er vermochte Nichts, ihre Aufführung durchzusetzen. Sie wurde zu des Dichters schmerzlichster Enttäuschung abgelehnt und war damit für ganz Deutschland unmöglich. So vergilbte sie denn, da auch an ihren Druck nicht zu denken war, unter seinen andern Manuscripten, auf ihrem Titelblatt das bittre, trübe Wort:

„Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schooß, mir, deinem Dichter, verwehrt.“

Wie tief mußte die Begeisterung in Kleists Seele wurzeln, wie groß seine Liebe zu Volk und Vaterland sein, daß er nach diesem Schlag, der jeden Andern zum Ankläger gegen seine Landsleute gemacht haben würde, dennoch nicht ermüdete, immer wieder mit Schrift und Lied ihre Herzen zu rühren, wie es seine Blätter, seine Lieder von 1809 beweisen. Er selbst war ein Hermann, „so mild“ sonst, so gütig und liebevoll gegen alle Welt, und doch „schrecklich heut, ein Schlossenwetter“, wenn es den Haß gegen den Unterdrücker zu predigen galt. Und wie Hermann am Tage der Schlacht seinen Deutschen zuruft „Vergebt, vergeßt! versöhnt, umarmt und liebt euch!“, so lehrt er auch den Knaben im Katechismus der Deutschen, dem Bruder zu verzeihn.

Was einer so erhabenen, durch und durch wahrhaften Empfindung entquoll, das mußte zu Herzen gehen, auch wenn es dichterisch minder groß gewesen wäre, als es Kleists „Hermannsschlacht“ ist. Nur Eins erwarte man nicht: in dem gewaltigen Werk ein regelrechtes Drama zu finden. Dazu fehlt es ihm an der erst aus dem Zusammen- und Aufeinanderwirken der Charaktere

sich ergebenden, sich verwickelnden und entwickelnden Handlung, an Collision, Conflict und Befreiung. So nebenher lösen sich auch wohl einige Spannungen (Marbod und Hermann, Thusnelda und Ventidius), aber sie treten hinter der Hauptsache, wie sie es müssen, bescheiden zurück und wirken, wie das Liebesspiel des Ventidius und Thusneldens Rache, nur episodisch. In der Person Hermanns aber haben wir den vollkommenen epischen Helden, in den Begebenheiten, wie es auch gar nicht anders sein konnte, die echte und rechte epische Handlung, und das Ganze erscheint uns heutzutage mehr als ein Gelegenheitsstück, als ein Festspiel in größter dramatischer Form, wie es die „Perser" des Aeschylus sind, denn als Drama. Diesen Eindruck verleugnet es auch auf der Bühne nicht. Zwar seinen bezwingenden Schönheiten, seinen dramatischen und theatralischen Einzelheiten wird sich Niemand entziehen können, aber als Ganzes vermag es nicht dramatisch zu fesseln. Ist aber das Gemüth durch irgend einen Umstand patriotisch-festlich gestimmt, kommt wohl gar noch ein politischer Reiz oder ein Anstoß von solcher Stärke hinzu, wie ihn uns der große Krieg von 1870 gab, dann übt diese mächtige Poesie immer noch eine wahrhaft aufstachelnde und berauschende Wirkung. Sie rechnet aber auch auf diese besondre Färbung und Regung der Seele, und darum kann man es erleben, daß die „Hermannsschlacht", die oft bei festlichen Gelegenheiten, an den Tagen großer patriotischer, politischer und socialer Versammlungen auf die Bühne gebracht wird, also unter Verhältnissen, wo es nur des Funkens bedarf, um die Herzen lichterloh in Brand zu setzen, an einem Abend einen Theatererfolg erzielt, wie er überall zu den Seltenheiten gehört, um am andern, bei dem Fehlen dieser Bedingungen, fast zu versagen und beifalllos vorüberzugehen. In dieser Beschränkung liegt Beides: die Schwäche des Stücks und seine beispiellose Stärke.

Man hat in Bewunderung über die Thusnelda-Handlung ausgerufen: man möge sich diese hinwegdenken, und man werde den Eindruck haben, daß die Handlung plötzlich und unbarmherzig zusammenschrumpfe. (O. Brahm, Heinrich von Kleist, pag. 299.) Das ist vollkommen richtig, aber es ist auch wie

Nichts geeignet, die undramatische Dürftigkeit des Stoffes aufzudecken. In der That: ganz ähnlich wie „Heinrich der Vierte", wenn man ihm die Falstaff-Episoden nimmt, etwa wie eine als Ritter costümirte Modellpuppe aussehen würde, ohne Leib, ohne Leben, so würde die „Hermannsschlacht" ohne die Thusnelda-Episode an Inhalt, Fülle und Schönheit so sehr verlieren, daß sie auf der Bühne keinen Reiz mehr zu über vermöchte — was bei einem echten Drama, das noch dazu von dem Theater nichts Unmögliches verlangt, einfach undenkbar wäre. Ganz bewunderungswürdig ist es aber, daß Kleist uns durch den Reiz seiner Gestalten derart zu bezaubern vermag, daß wir in ihrem Anschauen gegen die Schwächen der Handlung völlig blind werden. Ein Blick aus Hermanns großen blauen Augen, und wir folgen ihm willig in alle Krümmen seiner List und halten nur an zwei Stellen, von denen noch zu reden ist, auf dem Weg, den er uns führt, betreten und schaudernd inne.

Dieser Fürst der Cherusker ist eine der wundervollsten Verkörperungen deutschen Wesens. Unserer Poesie, so reich an Idealbildern der deutschen Frau, ist der Typus des deutschen Mannes nicht oft so überzeugend, so deutlich, so imposant und herzrührend zugleich gelungen. Dieser Hermann tritt dicht neben den Knabenjüngling Siegfried, wie Wagner ihn gezeichnet, und bleibt auch dem schönen und reinen Heldenbilde nicht fern, das uns durch das Nibelungenlied überliefert ist. Aber sein Charakter ist reicher entfaltet als der des leuchtenden Sohnes Siegmunds und der Sieglinde. Die ganze ruhige Sicherheit in der Anlegung eines großen Planes, die ganze Zähigkeit und Festigkeit, selbst die verborgen berechnende List, die nur durch die Bedeutung des Zweckes geadelt wird, alle diese Eigenschaften des praktischen Genies, die sich in einigen der Größten unsrer Geschichte zusammenfinden (Friedrich der Große, Fürst Bismarck) verbinden sich in Hermann mit einem schrankenlosen Idealismus, der seine Sache auf Nichts stellt, wenn nur der Altar unbefleckt bleibt, um den alle seine Gedanken kreisen, dem all sein Mühen und Ringen gilt: der Altar des Vaterlandes. Der mächtige Wille, der starke Verstand — sie erhalten ihre Nahrung aus dem glühendsten Herzen, und um

dieſer übermächtigen Liebe willen liebt man ihn wieder und verſchließt die Augen gegen die Ausſchreitungen dieſes ihn ganz beherrſchenden Triebes.

Deutſchland ſeufzt unter der römiſchen Drangſal. Aber ſeine Stämme ſind geſpalten und entrathen des einmüthigen Willens, der das Joch abſchütteln könnte — ganz wie zur napoleoniſchen Zeit. Seine Fürſten ſind ins feindliche Lager übergegangen (wie die Fürſten des Rheinbundes), die andern hadern um einen Strich ſtreitigen Landes, oder ſie conſpiriren, ſchreiben „mit Chiffren, Deutſchland zu befreien“ (der Tugendbund), aber ein großes Opfer zu bringen ſind ſie nicht ſtark genug, und ſo verſäumen ſie die Zeit und verſchieben die Rettung von Tag zu Tag. Nur Einer außer Hermann könnte noch helfen, ſein ebenbürtiger Rival, Marbod, der mächtige Fürſt der Sueven, aber er ſcheint bei der Zwietracht der Deutſchen einen Verſuch zur Erhebung für ausſichtslos zu halten und geneigt, ein Bündniß mit den Römern, die ihm mit der Oberherrſchaft in Deutſchland ſchmeicheln, einzugehen. In dieſer Noth ſteht Hermann ganz auf ſich allein, und im tiefſten Schrein des Herzens birgt er die Entſchlüſſe, die dem ganzen Volke mit einem Schlage die Rettung bringen ſollen.

Es liegt keine Spur von Großmannsſucht in dieſer ſtolzen Einſamkeit. Er würde ſich Verbündete werben, wenn es nur ginge, aber er weiß, daß den Fürſten, auch den beſten, ob ihnen ſchon eine Ahnung ſeiner Größe und ſeiner geheimen Entwürfe dämmert, doch „der Sinn des Rechnens“, wie Heinrich der Fünfte es in dem Gebet vor der Azincourt-Schlacht ſo herrlich nennt, nicht zu nehmen iſt. Er hänſelt ſie, indem er bald „von dem ſchönen Tod des Helden“ ſpricht, dem Einzigen, was ihm noch übrig bleibe, bald von dem Siegeszug, der ihn oder ſeine Söhne und Enkel nach Rom führen wird — er möchte, ſie erriethen ihn und ergriffen mit raſcher Hand die ſeine; als er ihnen die Loſung nennt, Alles drangeben, Alles, Goldgeſchirr, Perlen, Juwelen, Heerden und Heimatfluren, da verſtehen ſie ihn wieder nicht und wenden ſich von ihm wie von einem Raſenden.

„Die eignen Fluren ſollen wir verheeren?
Die Heerden tödten! Unſre Plätze niederbrennen!
. . . . . .

Das eben, Rasender, das ist es ja,
Was wir in diesem Krieg vertheid'gen wollen."

Hermann: „Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wär's" —

und kurz wendet er sich von ihnen.

Nur Einem muß er sich vertrauen: dem Marbod, und wieder thut er es mit einer heiligen Zuversicht, die Nichts für sich will und Alles den Göttern anheimstellt. Sein großer Vorsatz hat jeden irdischen Wunsch in ihm getilgt, und wie der Besitz, hat auch der Ehrgeiz keine Macht über ihn. Er zahlt dem mächtigen Manne den Tribut, den er ihm abgefordert, er unterwirft sich ihm, er trägt ihm die Oberherrschaft über Deutschland an und legt ihm „in Ehrfurcht" den Kriegsplan vor, der die Legionen des Varus im Teutoburger Walde vernichten soll. Es ist eine bescheidene Größe, die wiederum ganz fern von aller Tugendprahlerei ist, so einfach, so schlicht, so wahr äußert sie sich. Und sein Liebstes setzt er auf diesen Wurf: seine beiden blonden Knaben und einen Dolch schickt er dem Marbod zugleich mit dem inhaltschweren Schreiben.

„Wenn irgend in dem Brief ein Arges ist enthalten,
Soll er den Dolch sofort ergreifen
Und in der Knaben weiße Brüste drücken."

Und als der Bote besorgt bittet, ihm, um seine Sendung auf alle Fälle in Marbods Hände zu retten, zwei Freunde zur Seite zu geben, weist er den Vorschlag ernst wie eine Lästerung zurück.

„Nichts, nichts, Luitgar! Welch ein Wort entfiel dir?
Wer wollte die gewalt'gen Götter
Also versuchen! Meinest du, es ließe
Das große Werk sich ohne sie vollziehn?
Als ob ihr Blitz drei Boten minder
Als einen einzelnen zerschmettern könnte!
Du gehst allein, und triffst du mit der Botschaft
Zu spät bei Marbod oder gar nicht ein,
Sei's! mein Geschick ist's, das ich tragen werde."

Inzwischen aber, ehe Marbods Entscheidung eintrifft, gilt es noch die feinsten Fäden der List zu spinnen. Dem galanten Spiel des schönen jungen Römerhauptmanns Ventidius mit seiner Gattin leistet Hermann nicht nur Vorschub, er muntert sie sogar zu „be-

trügerischen Schritten" auf, um seine Leidenschaft zu nähren und ihn und des Ventidius Genossen mit Blindheit über seine wahre Gesinnung zu schlagen. Wo nur ein Anlaß von den heranrückenden Legionen kommt, der die Gemüther der Deutschen zu Wuth und Rache entflammen könnte, verstärkt er ihn durch falsche Gerüchte und lügt selbst dabei wie ein Punier. Jeder Greuelthat dichtet er eine zweite und dritte hinzu, und als die Cohorten nun eingerückt sind und unter des Varus gemessenem Befehl „Feuer, Raub, Gewalt und Mord" ruhen, da verflucht er die römische Mannszucht und droht, die Teutoburg an allen Ecken anzuzünden, wenn ihm der Feind nicht den Brand zuwirft, der den Römerhaß durch ganz Deutschland entflammen könnte. Da geschieht wirklich eine jener Unthaten, wie sie jeder Krieg kennt, ein Verbrechen, das die Greuel des dreißigjährigen Krieges noch nicht einmal erreicht: eine Jungfrau fällt der viehischen Begierde eines Soldatentrupps zum Opfer und sinkt, sprachlos und ganz zerstört, unter den Dolchen ihres Vaters und ihrer Vettern todt zusammen. Das ist das Letzte. Der Ueberlieferung folgend läßt der Dichter den Leib auf Hermanns Befehl zertheilen und die fünfzehn Stücke den fünfzehn Stämmen Germaniens senden. „Das wird", ruft er dem verzweifelten Vater zu,

„Das wird in Deutschland, dir zur Rache,
Bis auf die todten Elemente werben,
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
Empörung! rufen und die See,
Des Landes Rippen schlagend, Freiheit brüllen."

Und als nun die Stunde kommt, als der Nornentag anbricht, als Alles, was er gehofft und geplant, zur Reife kommen oder für immerdar ins Grab sinken soll, am Morgen der Schlacht — da übermannt den gewaltigen Mann das Gefühl — ein einziges Mal — und unter dem „herzerhebenden Gesang der süßen Alten" versagt ihm die Stimme, löst sich ihm das Auge in Thränen.

Es ist ein wunderbares Lied, dessen erste Zeile uns schon das Wasser in's Auge locken kann. „Wir litten *menschlich* seit dem Tage, da jener Fremdling eingerückt." Menschlich — ein Andrer hätte von „übermenschlichem" Leiden oder von der „über-

menſchlichen" Geduld geſprochen, mit der es ertragen worden. Er, der des Leidens gewohnte Dichter, der weiß, was ein Menſch zu tragen vermag, der ſelbſt die „Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geſchicks" erduldet hat, redet anders. „Wir litten menſchlich" — dies eine Wort iſt der ganze Kleiſt. Und die „ſüßen Alten" kennen ihres Führers Herz:

„Du biſt ſo mild, o Sohn der Götter,
Der Frühling kann nicht milder ſein" —

So mild! Alſo etwas Uebermächtiges muß die ſanfte Seele gewaltſam zum Furchtbarſten getrieben haben: aus der Liebe allein iſt auch das Entſetzlichſte zu erklären, das wir ſo eben ſchaudernd mit angeſehen. Denn dieſer milde Sohn der Götter hat den römiſchen Heerführer Septimus Nerva, ſeinen Verbündeten, als erſtes Opfer mit einer „Keule doppelten Gewichts" erſchlagen laſſen, den unſchuldigen Mann, ſeinen Gefangenen, deſſen einziges Verbrechen es iſt, ein Römer zu ſein. Die Scene iſt furchtbar, denn jedes Recht iſt auf des Septimius Seite, ja, jedes unbefangene Gefühl. Mit hoher Würde faßt ſich der Verrathene dem grimmigen Helden gegenüber, dem wir Modernen in den Arm fallen möchten, wenn er uns nicht mit der Antwort niederſchlagen würde, die er unmittelbar darauf, nach dem Geſang der Barden, ganz Milde und Güte, dem Manne giebt, der ihm den Tod der abtrünnigen Deutſchen anräth: „Verwirre mir das Gefühl nicht!" Dies Gefühl iſt es ja eben, das ihn zum Siege geführt hat, aus ihm iſt klar, hart, ſcharf wie der Diamant ſein Entſchluß erwachſen. Es iſt lückenlos, es läßt ſich nicht zerſplittern, wir müſſen es in ſeiner Ganzheit nehmen wie es iſt und unſre gebildeten Scrupel überwinden. Und denken wir uns dieſen Zug einmal weg: bliebe der Mann noch derſelbe, der er jetzt iſt? Würde er hier nachgeben und weich werden, würde er mit einer ſo ſentimental-tugendhaften Wallung nicht dem verwaſchenen Arminius-Ideal Lohenſteins, Klopſtocks, der Barden Sined und Rhingulph und der zahlloſen Poeten, die nach Kleiſt eine „Hermannsſchlacht" geſchrieben, bedenklich nahe kommen? Man braucht der Scene Nichts von ihrer Schrecklichkeit zu nehmen, man kann den armen Septimius Nerva auf das Tiefſte bedauern und ihm

vollkommen zustimmen, wenn er von den „Hunden in Germanien“ spricht, die ihn zerreißen. Die Cultur hat vor der Barbarei immer Recht — aber die Barbarei hat in ihrer schreckenlosen Größe auch Berge versetzt, die keinem Culturhebel wichen, und diese Grausamkeit Hermanns ist nicht nur, um ein bedeutendes Wort Kürnbergers über Schiller zu gebrauchen, eine „Grausamkeit des Genies“, es ist auch eine Grausamkeit der Liebe, der Liebe zum Vaterlande, und um dessentwillen muß sie ertragen werden.

Nicht ganz so gut steht es mit dem zweiten Barbarenstreich, den Hermann der Cultur versetzt, und der das Haupt des Varus trifft — und zwar aus doppelten Gründen. Denn einmal steht die Scene, der Zweikampf Fusts und Hermanns um die Ehre, den Führer der Legionen zum Tode zu befördern, an einer Stelle, wo wir, des glorreichen Ausgangs des Kampfes bereits gewiß, in dem Jubel der Freude eine überflüssige, dem Feinde zugefügte Rohheit zu ertragen nicht mehr in der Stimmung sind; dann aber fehlt dieser That eben mit der unvermeidlichen, nothwendigen Ganzheit und Unbeirrbarkeit des Gefühls die echte Quelle, die sie sittlich und ästhetisch erklärt: denn was das Glücksspiel der Waffen, also ein Loos, zu entscheiden hat, das entbehrt dieses adligen Stempels. Dem Nerva gegenüber gab es für Hermann keinen Zwiespalt. Wie Blitz und Schlag waren Entschluß und That, ohne Bedenken, ohne Wahl. Warum hört Hermann nun plötzlich auf den eifersüchtigen Ruf des Cimbernfürsten Fust „Du hast des Ruhms genug!“? Ist es denn nun plötzlich doch die Ruhmsucht, die sich regt, auch in der bis dahin von aller Eigensucht unbefleckten Seele des Helden? Ja, sie ist es wirklich. Von einer sittlichen Kritik bleibe sie in ihrer Menschlichkeit verschont, um so mehr, da sie sich auf das Liebenswürdigste in Hermanns verbissenem Aerger äußert, der Ueberwundene zu sein und um das Opfer zu kommen, das er sich durch zwölf Jahre „treu“ ersehnt. Aber einmal ist es doch keine sonderliche Heldenthat, nachdem Alles schon entschieden ist, einen verwundeten Gegner niederzuschlagen. Nerva war das erste Opfer. Er weihte die Vernichtung der Römer gleichsam symbolisch ein. Soll Varus in gleichem Sinne das letzte sein? Dann hätte er aber auch von Hermanns

Hand statt von der des uns völlig gleichgültigen Fust sterben müssen. Das wäre eine berechtigte künstlerische Symbolik gewesen. Statt dessen verläßt der Dichter zu Gunsten eines Intermezzos den gewiesenen Weg und bereitet uns qualvoll lange das widrige Schauspiel des Loosfechtens um die Vernichtung eines Mannes, der nichts mehr und nichts weniger als ein treuer Diener seines Herrn gewesen, der seiner Pflichten mit ruhiger, edler Haltung gewaltet und über den Ehrgeiz des Cäsaren das richtige Urtheil gefällt hat:

„Rom, wenn, gebläht von Glück, du mit drei Würfeln doch
Nicht neunzehn Augen werfen wolltest!"

Der Anblick ist kaum zu ertragen. Varus' Fall von Hermanns Hand ohne die Versuchung des Waffenglücks hätte uns nicht beleidigt; der Streit der Fürsten um den Todesstreich aber nimmt diesen jede Größe. Dieser Cimber hat kein Recht, auf den Leib des römischen Feldherrn den Fuß zu setzen, und während er es thut, sammelt sich um das Haupt des Gefallenen die Glorie des Heldenthums und verdunkelt auf einige Augenblicke die hellen Siegessterne der Deutschen.

Von Hermanns Weib, der Tochter des Segest, entwirft uns Tacitus in den Annalen mit der diesem großen Schriftsteller eigenen vielsagenden Kürze ein bedeutendes Bild. In dem Triumphzug des Germanicus schreitet sie hochaufgerichtet, ohne Thränen, ohne Wehklagen mit gefalteten Händen einher, die gesenkten Augen auf den Schooß gerichtet, in dem das junge Leben, das sie von dem Gatten empfangen, zur Knechtschaft heranreift. Diese Thusnelda muß man vergessen, wenn man die Kleistsche ganz begreifen und bewundern will, denn diese ist ohne Hoheit, ohne Fassung, ohne den großen Stil der Tacitäischen Fürstin. Nicht daß sie ihrer weiblichen Würde das Mindeste vergäbe — wenn ihr die verliebte Dreistigkeit des Ventidius zu viel wird, richtet sich die Gattin und Mutter hoch in ihr auf, und ein einziger strenger Blick genügt, jenen in seine Schranken zurück zu weisen. Aber auch die Würde nimmt herbe nnd ungelenke Manieren an, ihr Barbarenthum verleugnet sich nie, und in humoristischestem Lichte zeigt es sich gerade dann, wenn sie der römischen Mode etwas

ablauschen, Artigkeiten sagen und sich zieren will. Wir lächeln über sie, wie ihr Gatte es thut. Nun müßte man den Dichter suchen, der die Frau, und eine solche Frau, mit der sich in der deutschen Phantasie die verschwommene Vorstellung eines Idealbildes, einer Verkörperung der „Germania“ gleichsam mit dem Eichenkranz im Haar und dem gezückten Schwerte in der Rechten, einer Klara Ziegler in blonder Perrücke verbindet, durch eine solche Behandlung nicht unmöglich gemacht hätte. Bei Kleist aber schwinden alle Bedenken; immer erscheint sie uns wahrscheinlich, immer liebens- und verehrungswürdig. Die unverletzliche Gesundheit ihrer reinen, naiven Natur bezwingt uns, und die plumpe Grazie, mit der sie auf die Schmeicheleien des Legaten eingeht, rührt uns fast, da wir sie mit dem kindlichsten Vertrauen in die Ehrlichkeit seiner Liebesschwüre Hand in Hand gehen sehen. In seiner Weise hat Kleist mit der Thusnelda ganz so viel gewagt wie mit dem Hermann, dessen echte und rechte Gattin sie ist, und das Wagniß ist ihm (bis auf einen wichtigen Zug) ganz so vollkommen gelungen. Oder kommt ihr eine der dichterischen Thusnelden unsers und des vorigen Jahrhunderts gleich, etwa Halms wortreiche Mutter des „Fechters von Ravenna“? Die Gegenwart, die sich Kleist aufdrängte, und seine eigenste Empfindung vom Wesen des Weibes haben die Gestalt mitschaffen helfen, aber diese modernen und subjectiven Züge haben ihr das wärmste Leben geliehen, ohne sie doch zu entwurzeln und dem heidnischen Boden und der heidnischen Zeit zu entfremden. Er dachte an die „Weiberchen, die sich von den französischen Manieren fangen lassen“, an die thörichte Schwärmerei für den Feind (die u. A. auch während des großen deutsch-französischen Krieges in dem Turkocultus ihren albernsten Ausdruck fand), und er ließ seine Thusnelda an dem jungen Ventidius Gefallen finden, wie manche „teutsche“ Frau an den eleganten Manieren eines Lieutenants der grande nation es fand. An dem großen Werk ihres Gatten gönnt der Dichter ihr jedoch nur einen untergeordneten Antheil. Sie hat den Ventidius zu kirren (was ihr schwer ankommt, da sie in ihrer Wahrhaftigkeit eine Versündigung darin erblickt), sie kennt auch den Römerhaß ihres Mannes (II, 8), aber von dem Zweck der

Sendung ihrer Kinder an Marbod scheint sie Nichts zu wissen, und von dem Blutgericht, das Hermann über die in Teutoburg zurückbleibenden Cohorten und ihren Führer Crassus ergehen lassen will, hört sie erst auf Umwegen, durch ein Gerücht (IV, 9). So hat Hermann ihr im Rath seiner tiefsten und ernstesten Gedanken keinen Platz gegönnt. Wenn er sich erquicken, sein Herz erleichtern, sich erheitern will, dann sucht er sein Weib, dann redet er mit ihr, dann drückt er sie an sich, treu, voll Rührung über ihren reinen Sinn, aber mit einem Lächeln um die Mundwinkel, fröhlich, neckisch. Auch Achill lächelt über Penthesileas Heldenthum, auch das treue Weib des Michael Kohlhaas hat keinen Antheil an den Umsturzgedanken ihres Mannes, auch das Käthchen von Heilbronn wird als Gräfin Wetter vom Strahl nur die Rebe sein, die sich um den Ulmbaum schlingt; selbst die hochherzige Natalie erlangt keinen Einfluß auf den Willen ihres geliebten Homburg, ja, als ihn der Anblick seines Grabes aus allen Fugen gebracht, löst er sich mit einem raschen Wort ganz von ihr los — und sie erträgt es. Das muß man berücksichtigen, um zu verstehen, daß Thusnelda in Kleists und Hermanns Munde zum „Thuschen" wird — ein ganz modern berührender Kosename, den kein anderer Dichter, ohne sein dichterisches Geschöpf schwer zu schädigen, hätte wagen dürfen. Kleist aber darf es. Er versteht es wie Keiner, seine Gestalten dadurch, daß man über sie lachen muß, nicht zu entadeln. So ehrt Thusnelden denn auch ihre Wahrhaftigkeit und ihr Vertrauen in dem Liebesspiel mit dem Ventidius Carbo. Hermann durfte sie sogar dazu anfeuern: so felsenfest war sein Glaube an ihre Treue.

Nun aber kommt auch für sie die Wendung zum Furchtbaren — und ganz nach Frauenart, dem Gefühl folgend, ohne rechts noch links zu schauen, jagt sie plötzlich weit, weit über das Ziel hinaus. Noch eben hat sie, von Hermanns Befehl, alle Römer niederzumachen, aufs Tiefste erschreckt, den Gemahl um das Leben des Ventidius gebeten, der sich in ihr argloses Herz doch tiefer geprägt, als sie bis dahin wissen oder glauben mochte, und er hat es ihr gewährt, ruhig, ohne Erregung, in der Kenntniß des wahren Sachverhalts. Die Scene ist nach allen Rich-

tungen charakteristisch. Thusnelda wagt es nicht, den Namen zu nennen, der ihr auf der Lippe bebt. Den Crassus schiebt sie vor, immer den Crassus. Er soll sterben!

„Crassus, mein liebster Freund, mit allen Römern?
. . . . . .
Crassus? Nein sag mir an, mit allen Römern —
Die Guten mit den Schlechten, rücksichtslos?"

Und nochmals führt sie ihm ein andres Bild vor die Seele: den jungen Centurio, der mit Gefahr des eigenen Lebens das Kind einer deutschen Mutter aus den Flammen gerettet. Umsonst. Da bricht sie aus, nun plötzlich ohne alle Vermittlung, weinend:

„Mein liebster, bester Herzens-Hermann,
Ich bitte dich um des Ventidius Leben",

desselben Ventidius, den sie durch ihr eigenes Verhalten so kühn hat machen dürfen und sollen! Und als ihr die Schonung seines Lebens zugesagt wird, küßt sie dem Hermann wie ihrem „hohen Herrn" die Hand, und versichert, indem sie die Thränen trocknet, sie wolle dem Jüngling seine Rettung mit Spott und Hohn würzen, damit er sich nicht „mit falschem Wahne schmeichle". Da giebt Hermann in seiner klaren, heiteren Art ihrem Gefühl den furchtbaren Stoß durch den verrätherischen Brief, den Ventidius der Livia hatte schicken wollen; mit ihm die Locke, die er von Thusneldens Haupt getrennt, nicht um sie als Liebespfand zu bewahren, sondern als Probe der cheruskischen Goldhaare, die die Scheere für die römische Kaiserin bald vollends ernten soll. Da bricht sie zusammen, wortlos, unfähig sich zu halten, weinend,

„Nun mag ich diese Sonne nicht mehr sehen."

Sie hat an ein Gefühl geglaubt, und dies Gefühl war nur die Maske für eine gemeine List, sie hat sich selbst einer zarten Wallung hingegeben, und diese Wallung, die so schändlich getäuscht wurde, war ein Verrath an ihrem Vaterlande — das erschüttert sie aufs Tiefste. Mit der kleinlichen Empfindlichkeit wird auch die große heilige Empfindung des Weibes in ihr, der Glaube, durch diesen einen Schlag jäh getroffen — das treibt sie zur Rache. Vor sich selbst, vor dem Gemahl und — dies nicht zuletzt — vor dem schlauen Lüstling will sie ihr Bild wieder herstellen.

Die Frucht dieſer furchtbaren Enttäuſchung iſt die Bärenſcene. Thusnelda läßt den Mann, der ſo ſchnöde mit ihr geſpielt, durch ihre von Angſt und Entſetzen geſchüttelte junge Zofe unter dem Vorwand eines verliebten Stelldicheins Nachts in den Garten rufen und reicht ihm, da ihre erſchrockene Gehülfin den Gräuel nicht vollenden mag, die Stimme verſtellend als Führerin ſelbſt die Hand, um ihn — in den Zwinger der Bärin zu geleiten, unter deren Tatzen der Arme unter fortwährendem Schreckens- und Schmerzensgeſchrei ſein Leben verhaucht. Sie ſelbſt, Thusnelda, ſteht unterdeſſen am Gitter und ruft dem Sterbenden Worte ſchneidenden Hohnes zu, Worte, die ſich immer auf das Eine, die Täuſchung ihres Vertrauens und die Verletzung ihrer Eitelkeit, beziehen:

„Laß den Moment, dir günſtig, nicht entſchlüpfen,
Und ganz die Stirn jetzt ſchmeichelnd ſcheer' ihr ab.
. . . . . .
Ach, wie die Borſten, Liebſter, ſchwarz und ſtarr
Der Livia, deiner Kaiſerin werden ſtehn,
Wenn ſie um ihren Nacken niederfallen!
. . . . . .
Sag ihr, daß du ſie liebſt, Ventidius,
So hält ſie ſtill und ſchenkt die Locken dir!"

Als aber die Unthat vollendet und das Röcheln des Ventidius erſtorben iſt, ſinkt ſie „ſinnberaubt" der Dienerin in den Arm — ein Zeichen, daß ihr weibliches Gefühl ſich auf ein fremdes Gebiet verirrt, daß ſie ihre Kraft zu etwas Unmenſchlichem angeſpannt hatte.

Wenn ich mir bekenne, daß die viel angefochtene Scene auch auf mich beim Leſen und in der Bühnendarſtellung (durch die Meininger) ſtets den verletzendſten Eindruck gemacht hat, ſo bin ich gewiß, daß mich weder ein moraliſcher Scrupel, noch die Rückſicht auf die heutzutage geltende Sitte, noch gar eine weiche und kraftloſe Scheu vor dem Gräßlichen dabei beeinflußt. Denn in dieſer Beziehung giebt es wohl nichts Aergeres, als Gloſters Blendung im „Lear", und doch ſteht dieſer fürchterliche Auftritt in der künſtleriſchen Wirkung, wenn ich nach mir ſelbſt urtheilen darf, hoch und rein über der Bärenſcene. Was mögen die Gründe ſein?

Was die sittliche Seite der Rache Thusneldens betrifft, so braucht man, wie ich schon andeutete, von ihrem Motiv nicht allzu hoch zu denken. Der bloße Verrath an ihrem ehrlichen Glauben, das bloße Zuschandenwerden ihrer klaren Naivetät an der berechnenden List und Perfidie würde sie nicht so ganz aus den Fugen gebracht haben. Aber daß sie sich in ihrer weiblichen Schwäche getroffen und verhöhnt fühlt, ja, daß sie sich durch ihr wohlgefälliges Eingehen auf die Schmeicheleien des Römers die Strafe selbst heraufbeschworen und verdient hat, das bringt sie so völlig außer sich und hetzt ihre Rachegedanken über alle Gehege. Ohne ihre Eitelkeit wäre diese Vergeltung, die selbst mit barbarischem Maßstab gemessen noch eine Ungeheuerlichkeit bleibt, unmöglich. Mit geschlossenen Augen, ganz ein Weib und ganz das Gegentheil ihres auch die gewaltigsten Empfindungen beherrschenden Gatten, schreitet sie zu der That, die nach ihrer Meinung für des Ventidius Verbrechen die rechte Sühne ist. Daß sie jetzt selber ein Vertrauen noch schändlicher täuscht, dessen achtet sie nicht. Denn Ventidius kommt nicht frech und kaltgesinnt zu der erwarteten Liebesgunst: alle Sinne glühen ihm, und dichterisch erhoben schwärmt er:

„Wie mild der Mondschein durch die Stämme fällt!
Und wie der Waldbach fern mit üppigem Geplätscher
Vom Rand des hohen Felsens niederrinnt!"

Umsonst — er muß fallen, und kein Stachel des Spottes wird dem Verrathenen erspart. Aber Kleist versucht auch nicht, den Schrecken zu mildern. Die junge Gertrud spricht ihr das Urtheil „Du Furie, gräßlicher als Worte sagen", der Wärter des Zwingers ruft entsetzt nach dem Schlüssel. Und als sie aus der Ohnmacht, die sie wieder an die Menschheit knüpft, erwacht ist, als sie dem siegreichen Hermann in der zertrümmerten Teutoburg entgegentritt, da ist sie blaß, wortkarg und endlich ganz stumm. Als gar Hermann ihr in seiner Siegesfreude ein Loblied singen will, wehrt sie kurz ab: „Das ist geschehn. Laß sein". Also das moralische Gleichgewicht wird nur scheinbar erschüttert, und man darf nur das eine nicht vergessen, daß es das ungestüme, naturgewaltige Empfinden einer heidnischen Zeit ist, mit dem wir zu

rechnen haben; erscheint es in dieser Gestalt auch selbst den Genossen Thusneldens übermäßig, so ist es doch nicht unerklärlich.

Die Bedenken liegen also auf einem andern Gebiet und sind rein ästhetischer Natur. Kurz gefaßt ist die Scene *darum* so unerträglich, weil sie lediglich eine Execution darstellt. Holt man weiter aus, so läßt sich sagen, daß das Wesen des Dramatischen eben darin besteht, daß sich in jedem Vorgang, in jeder Handlung auf der Bühne gleichzeitig auch ein innerer seelischer Proceß ausgestaltet, und daß alle rein *äußerlichen* Vorgänge, Schlachtscenen, Metzeleien, Hinrichtungen, Duelle u. dgl., die den Schautrieb der Gallerie eben so befriedigen, wie sie den gebildeten Sinn verletzen, seinem Charakter völlig zuwider laufen. Es war zum Beispiel der Zwiespalt Immermanns, daß er den Einklang zwischen dem inneren (psychologischen) und dem äußeren (Handlungs-) Vorgang nie recht zu finden vermochte, und daß er etwas Theatralisches gethan zu haben glaubte, wenn er den zweiten Act der „Räuber" mit einem fünfminutenlangen Kampf eigenster Regieerfindung enden ließ. Und doch gab es nichts Untheatralischeres und Undramatischeres. So findet man denn auch in seinen eigenen, von den stärksten dichterischen Schönheiten strotzenden Dramen neben vortrefflichen, aber schier endlosen ohne Entwicklung verharrenden Dialogen, Repräsentations- und Spektakelscenen, die in ihrer Weise eben so undramatisch wie jene sind. Auf der einen Seite wollte er den *Gedanken* des Stücks so klar wie möglich entwickeln (und er bedurfte dazu seiner Dialoge), auf der andern die äußere Bewegung nicht vermissen lassen, die doch den Körper für die Seele des Dramas bildet. In der Verschmelzung beider beruht aber erst das Dramatische, und diese Verschmelzung hat dem hochstrebenden, bedeutenden Manne nicht gelingen wollen. Die Reflexion allein ist eben so undramatisch wie das bloß äußere Begebniß, ja dergleichen Dinge sind schließlich noch undramatischer als bloße Reflexionen. In diesen empfängt man doch immer noch die Seele, zwar ohne einen starken und organischen Leib, in jenen (Kämpfen, Hinrichtungen n. dgl.) nur den Leib ohne die Seele; wir wenden uns desto unwilliger von ihnen ab, je roher ihr Stoff ist, und überlassen es dem Janhagel, dem Niederschießen

der Hugenotten oder dem kunstvollen Purzelbaum zu applaudiren, mit dem der zu Tode getroffene Fra Diavolo über so und so viel Felsvorsprünge zu den Füßen seiner Richter taumelt. Auch der Krönungszug der „Jungfrau von Orléans", dessen Gefahren Schillern erst dann völlig klar wurden, als das Unheil bereits im Gange war und die Theater mit seiner schönen Dichtung den Ausstattungsunfug der großen Oper trieben, steht in demselben Capitel.

Verfolgt man den Gedanken, daß das Dramatische in seinen Vorgängen stets die äußere Darstellung eines inneren Processes verlangt, tiefer und nach andren Richtungen, dann wird man bei mancher Scene, der die theatralische Wirkung fehlt, den Grund in dem Fehlen gegen dies Gesetz unschwer entdecken können und auch „die zottelschwarze Bärin von Cheruska" vor diese Schranken laden dürfen. Denn Thusneldens Entschluß, ihren unglücklichen Galan auf solch' entsetzliche Art in den Tod zu schicken, steht bereits fest, und das ist die Hauptsache. Daß sie ihn überhaupt fassen und sich abringen konnte, darauf kommt Alles an, damit aber hat sie in der großen Unterredung mit ihrem Gatten am Schluß des vierten Actes bereits den Anfang gemacht, und darauf beharrt sie, als die Dienerin ihr die Erfüllung ihres Auftrags meldet und sie fußfällig beschwört, nicht „die Rache der Barbaren" zu nehmen. Wissen wir das, dann kann uns die Ausführung des blutigen Vorsatzes künstlerisch nicht mehr rühren, denn ihr fehlt auch das geringste psychologische Interesse. Oder nein, um gerecht zu sein: Thusneldens Anwesenheit, der Zwang, den sie sich anthut, ihre Ohnmacht, nachdem das Letzte geschehen, sind allerdings seelische Vorgänge, von denen wir wissen müssen, und sie allein machen die Scene überhaupt möglich, denn fehlten sie, dann bliebe nichts übrig, als der baare Ekel, dann wäre die Scene nicht nur nervenfolternd und brutal, sie wäre geradezu gemein, und davor bewahrte den Dichter sein guter Geist. Aber schließlich ist Thusneldens Gebahren bei der Erwürgung des Römers nichts gegen ihren Entschluß, auf solche Weise an ihm Rache zu nehmen, und wir würden genug daran haben, wenn wir es nur erzählt bekämen. Denn wie sich der

Vorgang auf der Bühne ausnimmt, füllen die Jammerrufe des Unglücklichen, der im Hintergrunde im Halbdunkel (oder hinter der Scene) den ungleichen Kampf mit der Bärin ausficht, uns derart Ohr und Seele, daß wir auf Thusnelda nicht mehr Acht geben können. Der stärkere physische Reiz überwiegt den zarteren seelischen, und im Brüllen und Aechzen gehen die Feinheiten der Scene unter, die demnach theatralisch nicht höher, sondern noch etwas tiefer steht, als das Hugenottenmassacre, die Immermannsche Räuberscene oder die blutigen Schaustücke der Vorstadttheater: ein roher Leib ohne künstlerische Seele. Rudolf Genée, der sich um die „Hermannsschlacht" das Verdienst einer theatralischen Einrichtung erworben hat, that darum sehr wohl, als er einen Bericht an die Stelle des sichtbaren Begebnisses setzte.

Was der Scene bei Kleist fehlt, wird übrigens erst recht auffallend, wenn man sie mit der Glosterscene, deren ich schon gedachte, oder auch mit der Tödtung der Desdemona vergleicht. Auch in Othellos Seele scheint der Entschluß, sein Weib zu ermorden, festzustehen. „Die Sache will's." Und doch ist diese Festigkeit nur Täuschung. Bei dem Anblick des holden Geschöpfes kommt alles Leid erneut und doppelt über ihn; er schwelgt in der Erinnerung an das zertrümmerte Glück: wir sehen einen erschütternden seelischen Vorgang sich in neuer Beleuchtung vor uns entwickeln, und als die Hand sich endlich zum mörderischen Druck schließt, geschieht es im Wirbelwind eines jäh wieder aufflackernden Grimmes, eines neuen Entschlusses. Wir konnten noch an eine Rettuug glauben, jetzt aber ist es zu spät, dieser Regung muß Desdemona unterliegen. Ist es aber so weit gekommen, dann mache der Darsteller auch kurzen Proceß. Eine wilde Hetzjagd nach der Geängstigten, die vom Lager aufgesprungen ist und dem Würger zu entrinnen sucht, gehört eben in das Reich dieser brutalen Aeußerlichkeiten, mit denen die Kunst Nichts mehr zu thun hat. Spart man aber diese häßlichen Zuthaten, dann behält die erschütternde Scene zwar, bedingt durch das Mißverständniß, daß die Othello-Tragödie beherrscht, bei aller Größe einen unreinen Beigeschmack, die Nerven aber wenden sich nicht angewidert von ihr ab, wie von der Bärenmahlzeit der „Hermannsschlacht".

Die Blendung Glosters beweist noch schlagender. Der Vorwurf ist so abschreckend wie möglich. Aber mit welcher Schnelligkeit folgt hier dem Willen die That! Wäre die Blendung des Greises nur die Ausführung eines gegeben, den Zuschauern bereits bekannten Befehls, dann hätte kein Dichter dem Publikum je etwas Monströseres geboten. Das ist sie nun aber nicht. Rasch entsteht der Entschluß der furchtbaren Meute, Gonerils, Regans, Cornwalls, sich an diesem ehrwürdigen Haupte zu vergreifen. Glosters Herz wallt über. Gefangen vermag er sich doch nicht zu zügeln; er schleudert der wölfischen Tochter, die den alten König in Nacht und Elend gestoßen, seine Anklagen ins Gesicht und schließt: „Ich sehe noch, wie die beschwingte Rache solche Kinder ereilt.“ „Sehen?“ Cornwall nimmt das Wort auf — „Niemals“ — und sofort ist die That gethan, an der auch Goneril, die schon gegangen, ihren Antheil hat. „Reißt ihm die Augen aus“ warf sie hin; man hielt es nur für eine Uebertreibung, in der der Haß sich Luft machte. Die Schnelligkeit der Action, dieses enge Bündniß zwischen Willen und That macht die Scene dramatisch und läßt ihr trotz ihrer Schrecklichkeit den ästhetischen Adel. Auch aus den erloschenen Augen Glosters strahlt noch, gebrochen, eine künstlerische Sonne zurück. Von einer solchen Scene hätte Lord Byron lernen sollen — er würde uns dann mit der Köpfung des Marino Faliero verschont haben, wie Schiller es in der „Stuart“, wie Laube es im „Essex“ thut, wie jeder wahrhafte Dramatiker und jeder gute Bühnenpraktiker es gethan hätte; diese Scene hätte auch einer der neueren Franzosen, Georges Ohnet, studiren sollen, der uns in der Dramatisirung seines „Maître de forges“ die folternden Vorbereitungen zu einem Duell und dieses selbst vor Augen führt — eine bloß äußerliche, seelenlose, der Kunst unwürdige Procedur, die ohne das leiseste psychologische Interesse erwecken zu können nur unsere Nerven beunruhigt: ein leckres Würstchen für den Pöbel, für den gesunden künstlerischen Sinn eine Pille von Asa foetida.

Die Scene im Bärenzwinger ist nun freilich nicht im Stande, uns die Freude an Thusneldens Gestalt und dem ganzen herrlichen Werk zu verkümmern. Man löse sie heraus, und man kann

seine Schönheiten mit vollen Zügen genießen — bis zu einem gewissen Grade auch im Theater. Denn fehlt ihm auch der dramatische Charakter, so hilft uns das vollblütige Leben seiner Gestalten, die zu den bedeutendsten schauspielerischen Aufgaben der deutschen Dramatik gehören, über den Mangel hinweg, und einige Theaterscenen von erstem Range haben sogar erfahrene Beurtheiler über die undramatischen Qualitäten des Ganzen getäuscht. In dramatischer Beziehung steht der „Prinz von Homburg" unendlich viel höher, und auch der einfache Stoff der „Penthesilea" wird durch die inneren Wandlungen und Entwicklungen der Amazonen-Heldin echt dramatisch belebt und vertieft — Theaterscenen von so unmittelbar sinnfälliger Wirkung, wie sie die „Hermannsschlacht" besitzt, finden sich aber in keinem der übrigen Kleistschen Werke, und in diesem Sinne und dem der überaus einfachen scenischen Linienführung, die alle Unruhe und Zersplitterung vermeidet, hat des Dichters Technik mit der „Hermannsschlacht" allerdings erheblich gewonnen. Jene großen Theaterscenen aber sind: die Scene in Marbods Zelt, der nächtliche Auflauf in Teutoburg und das Erscheinen der Alraune, die plötzlich wie das glimmende, zuckende Licht des Moderholzes aus den Lachen des Waldes vor dem erschütterten Varus geisterhaft auftaucht und ihm „mit ihrer Zunge scharfem Stahl" den Fittich des Lebens lähmt: ein Auftritt, den die dramatische Situation, der nächtliche Irrgang und die Oertlichkeit wie ein natürliches Product erzeugen, und der darum, weit entfernt, in der realen Welt des Werks wie ein fremder Tropfen zu wirken, uns unwiderstehlich, mit unheimlichem Zwang in seinen Bannkreis zieht.

Die Marbodscene bringt die Krisis des Stücks — wie mit dem gewaltigen Hammerschlag des Donnergotts reinigt sie die Luft und nimmt uns die bange Beklemmung, die uns bis dahin noch gefesselt hielt. Jetzt ist der Weg geebnet, und wir glauben fortan an kein Fehlschlagen der Pläne Hermanns mehr. Das harmlose, frische Geplapper aus Kindermund (das natürlichste, das seit dem Plaudern des Götzknaben auf der Bühne gehört wurde) zerstreut die ernsten Wolken des Zweifels, und dieser Gegensatz der kindlichen Unschuld, die nicht weiß, um was es sich handelt, die nicht ahnt,

daß ihrer weißen Bruſt ein Dolch beängſtigend nahe lag, mit dem großen Geſchick des Vaterlandes, für das dieſe ſüße Kindheit ahnungslos Bürgſchaft und Siegel iſt, bringt eine unſagbar ergreifende Wirkung hervor. Während der alte Recke in den goldenen Locken der Jungen gedankenvoll ſpielt, geſtaltet ſich in ſeinem greiſen Haupte die Rettung Deutſchlands. Aber Marbod zögert noch, beſorgt warnt ihn Attarin, ſein Rath: Hermann müſſe ſelbſt der Betrogene ſein; vorerſt müſſe man doch von dem Legaten Fulvius Aufſchluß über die Pläne des Varus (oder beſſer des Auguſtus) zu erlangen ſuchen, und als nun die Kunde von der Abreiſe des Fulvius und der hochmüthige Brief des Römers kommt:

„Rom, der Bewerbung müde, giebt dich auf —"

da ſchwillt Marbods altes Herz über, ſchäumend entlädt ſich ſein lang verhaltener Groll, und in gewaltigen Worten fährt er wie mit Keulen auf die Häupter der Feinde nieder. Die Kinder ſind inzwiſchen beſcheiden verſtummt, mit großen Augen verfolgen ſie Marbods ihnen unbegreifliches Thun, hören ſie ſeine ſchmetternden Worte. In der Lectüre der Dichtung entgeht uns dieſer Zug, und er *muß* uns entgehen, weil die Knaben nach der erſten kleinen Unterhaltung mit Marbod, der ſie prüfen will, nicht mehr zum Worte gelangen und wir ihre Anweſenheit darum vergeſſen. Auf der Bühne aber wirkt ihre Gegenwart bis zum Schluß der Scene beredter, als die längſten Reden es thun könnten. Unter ihren jungen hellen Augen vollzieht ſich die große Wandlung zum Heil Germaniens, und ſie ſind es, die es mit dem Einſatz ihres reinen Lebens erkauft haben.

Unterdeſſen iſt auch Hermann in ſeinem Cheruskerlande einige Schritte weiter zum Ziel gelangt: durch den Grimm, den die Schändung der jungen Hally im Volke geweckt hat und den er ſelbſt wie ein Meiſter des Aufruhrs ſchürt. Unmittelbar an die Scene Marbods ſchließt ſich der furchtbare Auftritt. Wie das läuft, durcheinander flüſtert, aufſchreit, den Athem anhält und erſtarrt, das iſt Alles ganz wundervoll, in ſeiner Abgeriſſenheit und ungewiſſen Beleuchtung die vollendete Sprache, das vollendete Bild des Entſetzens. Ja, ſo weit geht hier die Kunſt, das Grauen durch das Unbeſtimmte, nur Angedeutete zu erhöhen

(als sei ein Frevel geschehen, der unaussprechlich ist), daß das arme Geschöpf, das den römischen Soldaten zum Opfer gefallen, so ungewiß bezeichnet wird, daß man zuerst nur rathen muß, ob Mann, ob Weib, und was überhaupt geschehen. „Zwei Cherusker," heißt es in der Auftrittsnotiz der fünften Scene des vierten Actes, „welche eine Person aufführen, die ohnmächtig ist." „Ein Mensch, der auf der off'nen Straß' erkrankte" — sagt eine Mutter ablenkend zu ihrer jungen Tochter. „Werft einen Schleier über die Person" ruft ein Cherusker, und das ganze Volk wehklagt:

„O des elenden schmachbedeckten Wesens,
Der fußzertretenen, kothgewälzten,
An Brust und Haupt zertrümmerten Gestalt."

Noch zweimal heißt es, als der alte Vater kommt: „Kennst du hier die Person? ..... Hier, frag' ich, die verschleierte Person?" — kurz, die ganze Zerrüttung und Zerstörung des göttlichen Menschenbildes durch die Bestialität kann nicht grauenerregender als durch dieses Vermeiden der Nennung, ob Mann, ob Frau, ob Jungfrau, ob Mutter, bezeichnet werden. Es ist eben nur noch ein Körper, der unter Teutholds Dolchstoß den letzten kurzen Seufzer aushaucht, und erst, als er todt am Boden liegt, ertönt der Name der Armen laut und lauter, bis, von Hermann angestachelt, das ganze Volk, das bis dahin (nach dem trefflichen Muster der Meininger) scheu unter dem Druck der Römer nur geflüstert, sich vergißt und laut „Empörung! Rache! Freiheit!" ruft. Ein Meisterwerk.

So hat Kleist sich in Allem, von den obersten Gestalten der großen Dichtung bis auf den kleinsten sprachlichen Ausdruck den überkommenen Stoff zu seinem Eigenthum gestaltet und das, was in Andrer Munde, wäre es persönlich noch so ehrlich gemeint gewesen, wie eine Phrase geklungen hätte, mit dem lebendigsten Blut und Mark gefüllt. Man braucht gar nicht einmal an Wodan, Gna und Freyr, an Mana und Thuisko zu denken, die selbst unter Klopstocks Händen keine faßbare Gestalt gewinnen konnten — selbst das Schillersche Pathos, das doch für jeden gewaltigen Aufschwung stets den beredtesten und einen niemals

hohlen, ſondern immer kräftigen, ſinnlich und gedanklich ſtarken Ausdruck findet, hätte für dieſe beſondere Welt unſerer Urahnen nicht getaugt. Dazu war das Antlitz der Schillerſchen Muſe nicht germaniſch genug, ihr Ausdruck zu geläutert, ihr Wort zu voll und klar. Und wenn ſich Kleiſt in ſeiner Verehrung Schillers auch hie und da eine ſeiner Wendungen aneignet (in der Alraunenſcene gebraucht Varus ſogar wörtlich die Frage der „Jungfrau von Orléans“: „Von wannen kommt dir dieſe Wiſſenſchaft?“), ſo läßt er ſeinen Genius doch, dieſe verſchwindenden Ausnahmen abgerechnet, ſtets ſeine eigene Sprache reden, die von ausgeprägter, leicht kenntlicher Eigenart, noch Niemandem nachzuſprechen gelungen iſt. Bald iſt es ein Epitheton, das Einem ins Herz lacht wie „das Heer der munteren Gedanken“, von dem Hermann redet, bald ein artikelloſes Subject („Sorg' überflog mit keiner Wolke den heitern Himmel deines Angeſichts“), bald die Kleiſt eigene Nachſtellung des Attributs,

„Und daß der Jüngling auch nicht etwa,
Der thörichte, um dieſes Briefs
Mit einem falſchen Wahn ſich ſchmeichle,“

bald der ihm ebenſo ausſchließlich gehörige Gebrauch des ethiſchen Dativs:

„Du ſollſt, du Römerfeind,
Noch heut' auf ihrer Adler einen
Im dichteſten Gewühl des Kampfs mir treffen.

Und wenn er die Sätze über einander kollert, Interjectionen häuft, Fragen in der Antwort wiederholt, ſeine Perioden durch Einſchiebungen unterbricht, immer bleibt ſeine Eigenart manierlos, immer charakteriſtiſch und wohllautend zugleich. Ja, eine Satzbildung, die bei hundert andern als ein Zeichen des Dilettantismus gelten dürfte, die undeutſche Inverſion, die, unſern Claſſikern ganz fremd, das Vorrecht talentloſer Epigonen iſt — dieſer Mangel iſt bei ihm faſt zu einer beſondern Kunſt herausgebildet, und was uns bei Andern verletzt, entzückt uns bei ihm, wie eine Unregelmäßigkeit in einem ſchönen Geſicht ſeinen Reiz noch zu ſteigern vermag.

„Auf dieſem Weg nicht kommſt du eben weit,“

. . . . . .

oder;

„Eh' das von meinem Maulthier würd' ich hoffen,"
. . . . . .

oder:

„Man soll aufs Beste, will ich, sie empfangen
An Nahrung weder, reichlicher,
Wie der Italiener sie gewohnt, soll man's,
Noch auch an Meth, an Fellen für die Nacht,
Noch irgend sonst, wie sie auch heiße,
An einer Höflichkeit gebrechen lassen,"
. . . . . .

oder:

„Und müßt' ich so in Anbetung gestreckt
Zu deinen Füßen flehend liegen . . . . . .
Von diesem Platz entweichen werd' ich nicht,
Bis jener Wunsch, den meine Seele
Gewagt hat dir zu nennen, mir erfüllt."

Man greife wohin man will. Ueberall findet man diese seltsamen Ungelenkheiten verstreut und überall zugleich eine Anmuth über sie ausgegossen, die sie unnachahmlich macht.

Wenn ich oben von der „plumpen Grazie" sprach, so geschah es nicht aus Neigung zum Paradoxen; ja, ich möchte das Wort auf die Kleist'sche Sprache noch einmal anwenden, weil mir ihr Wesen nicht deutlicher bezeichnet werden zu können scheint. Der Dichter war selbst einmal nahe daran, die Formel für ihren Zauber zu finden: in seinem überaus geistreichen kleinen Aufsatz „Ueber das Marionettentheater". Er spricht darin auf das Feinste von der eigenthümlichen Grazie der tanzenden Gliedermänner, von der Sicherheit und dem Reiz des Unbewußten im Gegensatz zu dem Mühevollen des Bewußtseins und der Verzerrung des Schönen durch seine Einflüsse, und gedenkt am Schlusse eines Bären, der auch die kühnsten und schlauesten Fechterstöße mit seiner Tatze ruhig parirte. Ich habe immer bedauert, daß die Betrachtungen ihn nicht noch weiter und von den tanzenden Puppen und dem fechtenden Bären auch auf den tanzenden Bären geführt haben. Denn dort, auf dem Gebiet des Spieltriebs schwerfälliger, besonders aber junger Thiere liegen die Vergleichsbeziehungen zu der Kleistschen Sprache. Wie ein Kätzlein mit

dem Garnknäuel ſpielt, wie ein Hündchen vor einem Weſen ſtutzt, das es nicht kennt, wie es einem Ball nachjagt, ſich überkugelt und ſeines Fanges freut, das gehört zu dem Erheiterndſten und Anmuthigſten, was man ſehen kann, und ähnliche Eindrücke kann man von größeren Thieren, Elephanten und Bären beiſpielsweiſe, die durch ihren Körper an Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung anſcheinend gehindert ſind, auch in ihrem reifen Alter empfangen. Die jungen Thiere laufen aber hierin den älteren den Rang ab, und wenn ich ihrer naiven Ungelenkheit, in der doch jeder Muskel von fröhlichem Spielſinn zuckt, die Kleiſtſche Sprache vergleiche, ſo würde nur die Thorheit, die an dem Seelenleben der Thiere unachtſam vorübergeht, darin eine Herabwürdigung des Dichters erblicken können. Auch iſt es das Unbewußte, nicht das Thieriſche im niedren Sinne, was bei dieſer Vergleichung den Ausſchlag giebt, und ließe ſich die Parallele bei dem Menſchen nur ſo zutreffend ziehen, dann wäre mir das Hinaufſteigen in die höhere Lebewelt ſelber willkommen. Hier trifft der Vergleich zwar auch des Oefteren, aber im Ganzen doch weit ſeltener zu, weil die Kinder im allerzarteſten Alter der freien Bewegung gänzlich entbehren und, im Vergleich mit den Thieren in ihrer Entwicklung weit zurück, mehr plump als graziös ſind, bei zunehmenden Jahren aber das Bewußtſein ſie beeinflußt und ſtört, oder aber, wenn die Geſchlechter ſich ihrem Charakter gemäß entwickeln, die Grazie bei dem Mädchen reiner, das heißt ohne jenen charakteriſtiſchen Zuſatz des Ungelenken, alſo für ſich betrachtet vollkommener, bei dem Knaben die Kraft ohne Anmuth aufzutreten pflegt. Ohne den Zuſatz des Unbeholfenen (oder des anſcheinend Unbeholfenen) würde der Vergleich aber wieder nicht ſtimmen, und dieſe Miſchung findet ſich unter Umſtänden bei dem Knaben noch eher als bei dem Mädchen. Warum aber ſoll man bei dem Bilde der jungen Thiere nicht verweilen, das den Gedanken dieſer Ausführung am Sicherſten deckt? Es heißt einen Dichter nicht herabſetzen, wenn man ſein Schaffen dem Unbewußten vergleicht, das auf allen Gebieten die Kräfte ſichrer und ſchöner leitet, als es das Bewußte je vermag, dem Unbewußten, aus dem die Natur ſelbſt, ohne Verbildung, ohne Ziererei, ihre ewigen Geſetze ver-

kündet, ihre reine Sprache redet. Das macht Kleist so erquickend, das läßt uns ihn selbst dann noch genießen, wenn sein Geist zu schwärmen und krankhaft zu entarten beginnt — denn selbst dann versteht er es noch, aus jener Quelle zu schöpfen und das Häßliche mit ihren Tropfen zu verklären. In ihrer Mischung von naturwüchsiger Ungelenkheit und Anmuth ist seine Sprache aber für die „Hermannsschlacht" gerade die berufenste Prophetin, weil es in ihr die Darstellung einer heidnischen Welt gilt, die wir zugleich lieben sollen, einer Welt, die uns Ueberlieferung und Sehnsucht theuer gemacht. Und das ist keinem Hermanns-Sänger vor und nach ihm gelungen. Er hat den Helden und seine Zeit in aller Größe und Naturkraft, mit allen Abzeichen des Barbarenthums geschildert, und er hat sie doch idealisirt, mehr als es das tönendste Pathos und die Umbildung jener theuren Gestalten zu fleckenlosen Vertretern des Kantschen Imperativs vermocht hätte.

Prinz Friedrich von Homburg.

Noch eine größere künstlerische That als die „Hermannsschlacht“ sollte Heinrich von Kleist gelingen: eine Schöpfung, einem eben so heiß entzündeten patriotischen Herzen entquollen, dichterisch nicht minder zart und groß, und dabei ein Drama, ein wahrhaftes Drama, das in einer schön beruhigten, durchweg theatralischen Form einen menschlichen Conflict aus der Tiefe der streitenden Charaktere herleitet, um ihn nach den bedrohlichsten Verwirrungen sanft und menschlich zu lösen: der „Prinz von Homburg“. Das Stück gehört zu unseren theuersten nationalen Gütern, aber jetzt erst, in den letzten fünfzehn Jahren stellt es sich, insbesondere nach dem Vorgang der Meininger, auch auf der Bühne dem Volke dar, für das es geschrieben, und langsam erschließt sich ihm Herz und Kopf der Hörer. Kann es denn zu guter Letzt auch anders sein? muß es nicht auch den Uneingeweihten, die den mystischen Schleier der Handlung beim ersten Anschaun nicht gleich zu heben vermögen, „durch die Binde ihrer Augen mit Glanz der tausendfachen Sonne zustrahlen?“ Kann sich das Schöne dem sehenden Auge ganz verbergen? Gewiß verlangt dies Werk, um genossen zu werden, wie keins ein inniges Vertrautsein, feinfühlige Nerven und eine sonntäglich zubereitete Seele. Aber wie Manches dem Unvorbereiteten in seiner Entwicklung als eine abenteuerliche Ueberraschung erscheinen mag, wie Mancher sich in diese seltsame Verbindung des Entsetzens

mit dem Lächeln, der Todesgöttinnen mit den Grazien nicht zu finden vermag — doch flammen ihm helle Lichter des Genius daraus entgegen, die er wahrnehmen muß, wenn anders sein Auge, wie es in jenen Goetheschen Vierzeilern heißt, „sonnenhaft“ ist. Ein Ungelöstes bleibt aber immer darin, das sich auch der verwandteſten Seele, der schärfſten Forſchung nicht erſchließen wird, das in der Natur ſeines Dichters begründet liegt, und das wegſchaffen zu wollen nur eine vergebliche Mühe ſein kann.

Der äußere Stoff des Schauſpiels iſt ſo überaus einfach. Vielleicht begegnete er, wie Otto Brahm („Heinrich von Kleiſt. Berlin 1884“) wohl nicht ohne Grund vermuthet, dem Dichter zuerſt mit dem Bilde des Braunſchweiger Malers Kretzſchmar, das „die intereſſante Scene zwiſchen dem großen Kurfürſten und dem Prinzen von Homburg vortrefflich darſtelle“ und im Jahre 1800 auf der Berliner Kunſtausſtellung eine Auszeichnung erhielt. Friedrichs des Großen Notiz in den Brandenburgiſchen Denkwürdigkeiten mag Kleiſt das erſtaunlich dramatiſche Problem des Vorfalls, von dem es nur zu verwundern iſt, daß es nicht ſchon früher einen großen Dichter gelockt, näher gerückt haben; doch mag es ihm lange Zeit aus dem Gedächtniß geſchwunden ſein, bis er es gegen das Ende des Jahres 1809 unter dem Eindruck der Wiedergeburt Preußens aufnahm und zur Vollendung führte. Aus der bloßen Möglichkeit, es könne der geſchichtliche Prinz von Homburg, der an dem Siege von Fehrbellin einen wichtigen Antheil hatte, vor ein Kriegsgericht geſtellt werden, weil er der militäriſchen Ordre zuwider einen Angriff unternommen, wurde bei Kleiſt ein Wirkliches, aus dem Förderer des Sieges der alleinige Sieger. Dieſen, der die Schlacht, wenn auch noch nicht den Feldzug entſchieden, verurtheilt der Kurfürſt, obwohl er ihm wie der Vater dem Sohn, wie Wallenſtein dem Max zugethan iſt, gleichwohl, damit dem Geſetz Genüge geſchehe, zum Tode. Die zügelloſe, leidenſchaftliche Freiheit erblaßt vor den hippokratiſchen Zügen der ehernen Satzung. In der That, typiſche Gegenſätze, aus denen ſchon bei der leiſeſten Annäherung die dramatiſchen Funken ſtieben. Da ſich aber dem Dichter die Wahl eines tragiſchen Ausgangs, vielleicht in Rückſicht auf die

hiſtoriſche Wahrheit, die von einer kriegsrechtlichen Füſilirung des wirklichen Homburg, wohl auch von dem ganzen Conflict, wie Friedrich der Große ihn mittheilt, Nichts wußte, jedenfalls aber in Rückſicht auf ſeine weiche Natur, die mit der ſtarren, aufs Aeußerſte getriebenen Zuſpitzung der Principien Nichts anzufangen vermochte, verbot, ſo kam zu guter Letzt doch wieder das blos Hypothetiſche des gegebenen Stoffes zu ſeinem Recht: der Kurfürſt zerreißt das Todesurtheil, Homburg wird begnadigt. Dies alſo ſind die drei Markſteine des Stückes: das vom Glück gekrönte Zuwiderhandeln gegen die Ordre — das Todesurtheil — die Begnadigung. Ich halte es für wahrſcheinlich, ja für ſelbſtverſtändlich, daß dem Dichter zuerſt dieſe Gipfel des Stückes hell wurden; ſie ſah er, ehe er ſah, was dazwiſchen lag, die Schluchten, die Thäler, die Halden. Ehe ſich ihm der Berg begrünte, verweilte das Auge auf ſeinen oberſten Höhen. Das iſt natürlich. Es fragt ſich nun, wie er in der Ausführung des Planes ſchaffend ſelbſt verfuhr, wie er den ſeinem eigenen Weſen immer doch fremden Stoff, den er in dem erſten Ungeſtüm der Jugend, als er über die ſieben verlorenen Jahre klagte, die er unter der Fahne zugebracht, weit von ſich gewieſen hätte, ſeiner Natur unwillkürlich anpaßte, und ob er die Mittelglieder fand. Die Zeit, die Noth des Vaterlandes hatten ihn inzwiſchen belehrt. „Des Dienſtes immer gleichgeſtellte Uhr", die Oberflächlichkeit und Rohheit ſeiner Kameraden hatten ihn dereinſt gelangweilt und angewidert. Jetzt begeiſterte ihn die Größe des militäriſchen Gedankens, die Sittlichkeit ſeines Zwanges, der Segen, den das Heer ſchon geſchaffen und noch verhieß. Das Herz des Patrioten war in ihm geboren und hatte den Dichter nachgezogen.

Jeder, der nur den Stoff und nicht das Stück kennt, wird ſich einen ungefähren Plan der Handlung entwerfen und die Figuren in ſeinem Geiſte ſkizziren — und von Hunderten wird es nicht Einen geben, der ſich über die Art, wie der Dichter der Sache Herr geworden, nicht verwunderte. Gleich die erſte Scene zeigt deutlich, daß ſich Alles ganz anders geſtaltet, als man nach der in dem Stoffe liegenden Schablone erwarten ſollte. Das iſt ſofort der ganze Kleiſt, der, anſtatt die Contraſte zu verſchärfen,

ſie durch das Gefühl auf alle Weiſe mildert und einander nähert. Man ſtelle ſich vor, wie Schiller in dem Kurfürſten den eiſernen Tyrannen, im Prinzen den mannhaften, freien, bewußten Helden betont haben würde, wie er Beide in gegenläufiger Bewegung auf einander hätte ſtoßen laſſen, bis der eine oder der andre Held, das eine oder das andre Princip unterlegen und zerſchellt wäre. Bei Heinrich von Kleiſt kommt es weder zu einem Perſonen- noch im Grunde zu einem Principienſtreit. Bei ihm wird der Prinz zum Nachtwandler, eine blühende, naive, kindliche Natur; in der für die Kriſis ſo wichtigen Dictatſcene iſt er zerſtreut, und der Liebende ſpielt dem General während Derfflingers Rede, alſo während der Mittheilung des Schlachtplans, die für das Ganze geradezu entſcheidend iſt, von Anfang bis zu Ende übel mit. Mithin iſt ihm auch in der Scene der Schlacht die ganze Schwere ſeiner Mißachtung des Commandos nicht zum Bewußtſein gekommen; er kennt es kaum; nur die „Fanfare“ tönt ihm in den Ohren, das Wort, das er triumphirend auf ſich ſelbſt bezog, als er die Gewißheit erlangt, daß jener Handſchuh, den ihm eine Geiſtergewalt in der Mondnacht zugeſpielt zu haben ſchien, der Prinzeſſin gehört, ſeiner geliebten Natalie. Im letzten Grunde iſt darum die Uebertretung von ihm auch gar nicht gewollt. Im entſcheidenden Moment trieb es ihn dreinzuſchlagen, weil es ihm Noth zu thun ſchien, und das würde er, ſeiner dem Augenblick folgenden Natur gemäß, immer gethan haben, einerlei ob der Kriegsplan ſo oder anders lautete. Ein Homburg empfängt die Ordre von ſeinem Herzen. Sein Gefühl, nicht ſein Charakter übertritt die Satzung. Nimmt man nun noch hinzu, daß ſich die Liebe mit dem Heldenthum in den Beſitz dieſer ſchönen Natur theilt, ja, daß ſie die eigentliche Erregerin ſeiner Kampfluſt iſt, ſeines Willens, das Glück im Feld der Schlacht zu ſuchen,

„wär' es auch ſiebenfach mit Eiſenketten
am ſchwed'ſchen Siegeswagen feſtgebunden“,

ſo ſieht man, daß die ganze Handlung von dem ſtarren ſteinigen Boden der gradlinigen Ordnung auf das Gebiet der „lieblichen Gefühle“ hinübergeſpielt iſt, deren ewige Geltung Natalie dem Kurfürſten ſo begeiſtert vor die Seele führt.

Andererseits: wie steht es mit dem Widerspiel? Es entspricht genau der Behandlung des Helden. Der Kurfürst ist bei Kleist Alles, nur kein einseitiger Tyrann. Das weiß er auch selbst gar wohl. Er macht sich scherzend zur Folie des Dey von Tunis, und als der alte Kottwitz an der Spitze seiner Regimenter anscheinend in offener Rebellion in Fehrbellin einrückt, faßt er sich „auf märk'sche Weise“:

„Von den drei Locken, die man silberglänzig
Auf seinem Schädel sieht, faff' ich die eine
Und führ' ihn still mit seinen zwölf Schwadronen
Nach Arnstein in sein Hauptquartier zurück.
Wozu die Stadt aus ihrem Schlafe wecken?“

Zu der Nichte, die von ihm das Leben des so jammervoll verwandelten Geliebten erfleht, wendet er sich mit den sanften Worten eines Vaters:

„Mein süßes Kind! sieh, wär' ich ein Tyrann,
Dein Wort, das fühl' ich lebhaft, hätte mir
Das Herz schon in der ehr'nen Brust geschmelzt.“

Als er erfährt, einen wie niederschmetternden Eindruck der Anblick des eigenen offenen Grabes auf den Prinzen gemacht, wird er erstaunt, verwirrt, und er schreibt dem Gefangenen jenen bedeutsamen Brief, von dessen Tendenz noch die Rede sein wird:

„Meint ihr, ein Unrecht sei euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten,
Und gleich den Degen schick ich euch zurück.“

Hat er schon in der Mondnacht ganz gegen Tyrannenart mit dem Somnambulismus Homburgs gespielt, so weidet er sich gegen den Schluß mit humoristischer Laune an dem Unwillen seiner Officiere und macht, als der Wille, den Prinzen zu begnadigen, zweifellos schon ganz fest bei ihm steht, ihre „delph'sche Weisheit“ zu Schanden.

Nun kann man aber sagen: wird dem Kurfürsten durch diese Behandlung die schablonenhafte Starrheit genommen und der Contrast verringert, so wird doch auf der anderen Seite der Conflict zwischen ihm und dem Prinzen nur um so schneidender. Denn der Mann, der das Todesurtheil an dem siegreichen Feld-

herrn vollstrecken lassen will, liebt den Verurtheilten wie einen Sohn, er sieht in ihm das Ideal seiner eigenen Jugend. Welche Kämpfe wird ihm sein eiserner Entschluß kosten, welche Herbheit des Schmerzes liegt in dieser übermenschlichen Erhabenheit! Schon gut. Von diesem Zwiespalt in der Brust des Kurfürsten gewahren wir aber seltsamer Weise nicht das Mindeste. Bei der ersten Begegnung mit dem Prinzen nach der Schlacht faßt er sich auf mehr als märkische Weise, und seine Nichte fragt er sogar mit der größten Ruhe: „Darf ich den Spruch, den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken?“ Da wir also davon, daß er sich den furchtbaren Entschluß mühsam abringt, Nichts spüren, wenigstens Nichts sehen und hören, dürfen wir wohl verwundert fragen: wie ist es möglich, daß der Kurfürst überhaupt die ernsthafte Absicht haben kann, den Spruch des Kriegsgerichts vollstrecken zu lassen? Wie kann derselbe Mann, der es mit den zwei Siegen, die ihm Homburg am Rhein „verscherzt“, so leicht nimmt, in diesem einen Falle, dessen Folgen das schönste Glück seiner Krone bedeuten, so barbarisch grausam verfahren? Oder liegt hier eine Ungereimtheit, ein Widerspruch? Hat der Kurfürst vielleicht nie daran gedacht, mit der Execution Ernst zu machen? Hat er, wie er es am Schlusse ganz gewiß thut, das ganze Stück hindurch Komödie gespielt und den raschen Jüngling, den er von den Bahnen der Willkür durch eine ernste Schule zu strengerer Gesetzmäßigkeit oder, wie Erich Schmidt es ausdückt, „zur preußischen Staatsreligion, nach welcher der Einzelne nicht genialisch dreinfahren, sondern Ordre pariren muß“ anzuleiten wünschte, nur prüfen wollen? Dies ist die Cardinalfrage bei der wundersamen Dichtung.

Die letzte Hypothese hat in der That Anhänger gefunden, den consequentesten und geistreichsten vielleicht in Hans von Wolzogen, der im Verlauf einer scharfsinnigen Untersuchung (Blumenthals „Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik“ 1875. 1 u. 2) zu dem Resultat kommt, der „Prinz von Homburg“ sei trotz des Titels „Schauspiel“ ein „echtes und rechtes Lustspiel“. Nach Wolzogen wußte der Kurfürst in der Nachtwandelscene recht gut, was des Prinzen Brust bewegte. Mit Bedeutung reicht er gerade Natalien den Lorbeer, um den Träumer zu krönen, und

während alle über die unverblümten Ausrufe Homburgs „Natalie, mein Mädchen, meine Braut!“ — „Friedrich, mein Fürſt, mein Vater“ — „O meine Mutter“ erſchrecken, bleibt nur der Kurfürſt gelaſſen, und auch ſeine Schlußworte in dieſer (der erſten) Scene des Stückes „Im Traum erringt man ſolche Dinge nicht“ (die Geliebte und den Lorbeer) ſollen den deutlichen Nebenſinn haben: ſie müſſen erkämpft werden. Der Kurfürſt will alſo nach Wolzogen ein Erziehungsproblem an dem Prinzen löſen. Dieſer bietet ihm in ſeiner Uebereilung in der Schlacht ſelbſt die Handhabe dazu; mit dem Spruch des Todes über den Führer der Reiterei, wer er auch immer ſei, beginnt es. Geſetzt nun einmal, dies träfe zu: wie vermeſſen wäre dann dieſe unberechenbare Prüfung, und als wie irrig erweiſt ſie ſich im Hinblick auf Homburgs Naturell! Wußte denn der Kurfürſt, daß der Prinz die Reiterei in dem entſcheidenden Augenblick geführt? Das wagt ſelbſt Wolzogen nicht deutlich auszuſprechen. Ja, er ſelbſt deutet darauf hin, daß der Kurfürſt allen Grund haben durfte, daran zu zweifeln, da Homburg mit dem Pferde vor Beginn der Schlacht geſtürzt ſein ſoll — ein Gerücht, das Graf Truchß dem Fürſten als wahr beſtätigt. Wiederholt nun Friedrich Wilhelm, deſſen Frage „Der Prinz von Homburg hat ſie nicht geführt?“ ſich als eine bloße Vorwandsfrage nirgends ausweiſt, gleichwohl, trotz der Beſtätigung, ſein hartes und gerechtes Wort „Wer's immer war . . . hat ſeinen Kopf verwirkt“, ſo bleibt zunächſt nichts als die rauhe Sentenz gegen eine noch unbekannte Perſon beſtehen, und zu dem Glauben an eine planvolle Prüfung Homburgs bleibt auch nicht eine Spanne Raum. Ja, man vergleiche nur, wie ſich der Kurfürſt geberdet, als nun plötzlich der Prinz unverwundet die erbeuteten Trophäen vor dem Kriegsherrn niederlegt, wie er „ſtutzt“, wie er „betroffen“ wird. Haben dieſe von Kleiſt in Parentheſe geſetzten Ausdrücke irgend welchen Sinn, wenn der Fürſt wußte, wenn er auch nur ahnte, der Prinz von Homburg ſei der dem Kriegsgericht verfallene Führer? Wo bleibt da das Wolzogenſche Problem? Bis zum Schluß des zweiten Actes iſt ſein Vorhandenſein auf das Entſchiedenſte zu leugnen. Es iſt ein Hirngeſpinſt.

Gesetzt nun aber, der Kurfürst habe sich damit in seiner eigenen Schlinge gefangen und wolle wenigstens jetzt aus dem wider seinen Willen über ihn und den Prinzen verhängten Unheil Nutzen ziehen, wie fängt der doch auch nach Wolzogens Meinung eben so scharfsichtige wie gute und liebevolle Fürst seine Prüfung an? Er bringt seine Generale gegen sich auf und erschreckt durch seine Härte selbst die Tapfersten. Sogar der eiserne Marschall zweifelt mit „bleicher Lippe" an der Begnadigung. Friedrich Wilhelm läßt dem Unglücklichen das Grab schaufeln! Das Grab, dessen Anblick das innerste Mark des Armen wirbelnd erregt! Ließe es die Prüfung, welche die Willkür sich unter die feste Zucht des Gesetzes will beugen lehren — ein großer und heiliger Zweck! — wirklich zu diesem Aeußersten kommen? Das wäre Barbarei, weiter nichts. Auch sieht man ja, wie schlimm dieser „Plan" (gesetzt einmal, er bestünde wirklich) ausschlägt. Die Scene der Todesfurcht ist seine unheilvolle Frucht. Und hätte denn der Kurfürst, der doch nach Wolzogen so außerordentlich weit blicken soll, ganz vergessen, daß er nicht nur Homburgs Seele, daß er auch die seiner geliebten Tochter verfinstern würde? Ihm war ja diese Liebe bekannt. Ihren unsäglichen Schmerz hätte er nicht vorausgesehen? Nein, so fein Wolzogen seine Ansicht durchzuführen versteht, man kommt damit doch zu keinem befriedigenden Ende, denn Widerspruch auf Widerspruch legt sich uns in den Weg. Es bleibt eben Nichts übrig als anzunehmen, daß der Kurfürst von vornherein wirklich die Absicht gehabt hat, dem Rechtsspruch seinen Lauf zu lassen, und es fragt sich nur, wo, in welcher Scene, in welchem Augenblick sein Entschluß sich wendet. Denn daß er sich wenden mußte, lag in dem Verhältniß des Kurfürsten zum Prinzen und in dem Naturell Beider von Anfang an begründet.

Ich kann aber diese Auffassung noch nicht ganz verlassen, da sie auch den Charakter des Prinzen in jener wichtigen, berühmten und berüchtigten Scene der Todesfurcht in ein falsches Licht setzt. Wolzogen glaubt, der Prinz habe sich nach seiner ersten Aufregung über seine Gefangensetzung bald wieder gesammelt — gewiß; er habe das ideale Bild seines obersten Herrn

und Vaters, auf das ein trüber Schatten gefallen, in seiner Brust glänzend wieder hergestellt — gewiß; er wäre selbst bereit, ohne Widerstreben, wie er es oft gelobt, sein Leben hinzugeben, und wenn er sich vor dem Tode entsetze und sich, ganz würdelos, plötzlich gewaltsam an das Dasein anklammere, so geschehe dies nur, weil ihm aus den Worten seines Freundes, des Hohenzollern, plötzlich klar zu werden scheine, daß er einer kleinlichen diplomatischen Rücksicht, dem Project der Vermählung des Schwedenkönigs mit seiner Geliebten, der Prinzessin von Oranien, zum Opfer fallen solle; dies bringe ihn außer sich, entstelle ihm den Charakter des geliebten und verehrten Fürsten und lasse ihn, wie an diesem, so an aller Welt verzweifeln — nein! Ich kann mit dem besten Willen, trotz aller ehrlichen Versuche, nur finden, daß der Prinz im dritten Act durch die Erwähnung seiner Werbung um Natalien nun plötzlich, während er bislang noch zweifelte, dessen gewiß wird, daß mit dem Urtheil Ernst gemacht werden solle — weiter Nichts. Dies ist auch bei Homburgs Charakter völlig natürlich. Wunderlich ist nur, daß Wolzogen ganz übersieht, daß auch der Prinz dies Motiv ganz natürlich findet, daß er nicht entfernt eine entsetzliche Niedrigkeit der Gesinnung, etwas ganz Unnatürliches darin erblickt — was er nach Wolzogen doch thun müßte. Nicht Hohenzollern, Homburg selbst zieht den Schluß: „Es stürzt der Antrag ins Verderben mich". So nahe liegt ihm dieser Gedanke, der ihm doch nach Wolzogen so fern, so himmelweit fern hätte liegen müssen. Ebenso willkürlich ist es aber, wenn Wolzogen glaubt, daß der Prinz, wenn er diesen vermeinten Grund nicht erfahren hätte, sich willig in das Unvermeidliche würde gefunden haben, daß also die trostlose Verzagtheit der Scene des dritten Actes nur die Folge dieser ganz besondren Auffassung Homburgs von der Sache sei. Auch diesem kann ich nicht beipflichten. Die Worte des Prinzen, die er mit dem ganzen Aufgebot dessen, was Kleist an Pathos besitzt, begleitet: „Er könnte — nein! so ungeheure Entschließungen in seinem Busen wälzen?" legt sich Wolzogen doch sehr frei nach seiner Idee zurecht. Ich kann nicht finden, daß in ihnen nur von einer schrecklichen Größe die Rede ist,

die aber doch immer noch Größe bleibt, eine Größe, der ſich ein Homburg, wenn es denn ſein muß, geruhig opfern würde. Hier ſind die Worte, die gar nicht der Motivirung des Urtheils, ſondern nur dem blanken und baaren Entſchluß des Kurfürſten, das Urtheil vollſtrecken zu laſſen, gelten:

„Eine That,
Die weiß den Dey von Algier brennt, mit Flügeln
Nach Art der Cherubime, ſilberglänzig,
Den Sardanapel ziert, und die geſammte
Altrömiſche Tyrannenreihe, ſchuldlos
Wie Kinder, die am Mutterbuſen ſterben,
Auf Gottes rechte Seit' hinüberwirft".

Kann man ſtärker verdammen? Kann dieſe Uebertreibung noch überboten werden? Die blutigen Caeſaren Roms, ein Tiberius, ein Nero, der tückiſche Domitian, der ſcheußliche Elagabal, ſie ſollen unter den Frommen zur Rechten Gottes thronen, wenn der Monarch wirklich daran denken könnte, ihn zu tödten — denn er würde dann ärger ſein als ſie und alle Bluthunde der Welt!! Und iſt nicht der folgende Ausruf des Prinzen: „O Himmel! meine Hoffnung!" nicht ſchon der deutliche Beginn der Hoffnungsloſigkeit, der Verzweiflung? Es ſtimmt nun vortrefflich mit Homburgs raſch entzündbarem, jähem Naturell, daß er dem Kurfürſten unterſtellt, ſeine Werbung mache das Maß voll, ſei wohl gar die unmittelbare Veranlaſſung ſeines Todes, und daß er nun, ſeines Unterganges gewiß, aber unbekümmert um den Grund ſeiner Verurtheilung, aus der vollen, ſatten Lebensfreude in ein faſſungsloſes Todesgrauen geworfen wird. In dieſer Einfachheit, die Dinge zu nehmen, bleibt Kleiſt dem Charakter ſeines Helden nur wie ſich ſelbſt getreu. Eine künſtliche Motivirung, die mit Leſſingſcher Kunſt, Dinge zu verſchweigen, die doch ſo wichtig wären, arbeitet, iſt nicht ſeine Sache. Das Gefühl iſt bei dem Prinzen und ihm Alles, und das Gefühl künſtelt und hinterhält nicht.

Die Schwingungen, in die des Prinzen Seele nun geräth, klingen in die fünfte Scene des dritten Actes hinüber und erreichen hier, verſtärkt durch den Anblick des offenen Grabes, ihre

höchste Kraft. Ich begreife nicht, wie die Scene, im Verhältniß zum Ganzen betrachtet, verletzen kann. Sie ist ganz Homburgisch, ganz Kleistisch und leider unendlich wahr. Es bedarf ja keiner Worte, wie tief der Held in ihr vom Standpunkt der moralischen, nun gar der militärischen Regel sinkt; ja, wollte man auch, man könnte kaum stärkere Bezeichnungen für den Prinzen finden, als sie Kleist selber wählt:

„Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick."

Wahrhaftig, der Dichter ist zu bewundern, der dieses Aeußerste wagt, weil es wahr ist, und der diese traurige Wahrheit noch ins holde Gewand der Anmuth zu kleiden vermag. Auch die griechischen Tragiker durften es thun, sie, die es mitten im farbigen Leben als das herrlichste Loos priesen, nicht geboren zu sein, und die doch die Seele ihrer Helden in furchtbaren Klagen lösen, wenn es den letzten Abschied vom Licht des „goldenen Tages" gilt. So scheidet auch die herbe Antigone in herzzerreißendem Jammer vom Dasein.

Die fast unglaublichen Worte des Prinzen an die Kurfürstin „Nataliens, das vergiß nicht ihm zu melden, begehr' ich gar nicht mehr" halte ich in dem Augenblick, wo sie gesprochen werden, keineswegs für bittre Ironie, sondern für nackte, traurige Wahrheit. Der eine Gedanke: leben, hat in dem raschen Herzen des Prinzen für einen Moment alles, alles andere gelöscht. Natalie, die dabei steht und das Entsetzliche hört, ist groß und edel genug, ihn darum nicht zu verachten. Sie weiß schon, wie es um ihn steht: ein Augenblick, und die Wogen ebben sanft in das alte Bette zurück. Ja, fast mit dem nämlichen Athem noch wendet er sich zu ihr und räth ihr, ins Stift der Jungfrauen zu gehen — wirblichte und irre Worte, die fast noch verletzender sind, als die ersten. Wie? um ihn, der sich so schwach, so elend zeigt, soll das edle Geschöpf auf alles Glück der Erde verzichten? Eben noch so anspruchslos und jetzt so anspruchsvoll? Ein Glück, daß wir die Beruhigung haben, daß Beides schon in der nächsten Stunde vergessen ist, daß seine schöne Seele ihr Gleichgewicht

wieder gefunden hat. Statt aller Worte stehe hier der unvergleichliche Monolog selbst, mit dem der eben noch so Fassungslose in seinen Kerker zurückkehrt.

„Das Leben nennt der Derwisch eine Reise,
Und eine kurze. Freilich, von zwei Spannen
Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter;
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse.
Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
Und über buntre Felder noch als hier.
Ich glaub's! nur Schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll."

Ueber den Verlauf, über die siegreiche Fassung Homburgs nach der Lesung des Briefes, über seinen männlichen Gang zum vermeintlichen Tode, über das melodische Austönen des Stücks in seine Anfangsaccorde wäre dann kein Wort mehr zu verlieren, wenn es nicht noch ausstände, den Punkt zu finden, auf welchem der Kurfürst innerlich umkehrt, auf welchem die Gnade beschlossene Sache ist.

Es wurde schon angedeutet, daß der Fürst, wie er einmal angelegt ist, das Todesurtheil doch nicht hätte vollstrecken lassen dürfen, so ernst es ihm auch im Beginn damit ist. Gesetzlich und selbst moralisch wäre er zwar vollkommen befugt, der Gerechtigkeit seinen Lauf zu lassen, denn höher als der zügellose Eigenwille, auch der vom Sieg gekrönte, steht „das Recht des lebendigen Staatsbewußtseins", wie Dr. Hermann Gilow es in einer schönen Arbeit über „Die Grundgedanken in Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg" nennt, die Ostern 1893 als wissenschaftliche Beilage zum Programm des Königstädtischen Gymnasiums zu Berlin erschienen ist und mit deren Ergebnissen ich durchaus übereinstimme. Aber wie die Situationen und die Charaktere geartet sind, wäre die Vollstreckung in einem höheren ästhetischen Sinne ein mißklingender Widersinn. Sie zu verhüten mußte auch der Kurfürst im Innersten wünschen — aber der

Prinz hatte sich trotzig gegen den Rechtsspruch aufgelehnt und damit dem Kurfürsten den Anlaß zur Begnadigung genommen. Das ändert sich nun plötzlich. Homburgs Verzweiflung kommt dem Kurfürsten auf halbem Wege entgegen; er erstaunt, er wird verwirrt: „Unmöglich in der That! — Er fleht um Gnade?“, er schreibt den Brief. Hier stehen wir aber anscheinend vor einem neuen Räthsel — oder doch nicht? Ist es wirklich des Kurfürsten Absicht, den Spruch zu cassiren, wenn der Prinz denselben *für ungerecht erklärt*? Der Mann der strengen Satzung könnte nun plötzlich aus Achtung vor dem „Gefühl“ des Prinzen die Artikel des Kriegsgerichts umstoßen? Welch ein Widerspruch wäre das? Oder kennt er die Natur des Jünglings so gut, daß er weiß: er wird sich fassen, dies ist die Stelle, deren Berührung ihn sich selbst zurückgeben muß? Ich glaube: ja! In dieser raschen Fassung schreibt der Kurfürst den Brief, der — das weiß er *auch* — zugleich der Liebenden das Heldenideal ihres Geliebten zurückgeben wird. Im Sinne dieser Auffassung hat denn auch der Darsteller der Rolle auf Nataliens Wort „Ich glaube Rettung — und ich danke dir“ seine Antwort: „Gewiß! so sicher, *als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt*“ mit stark pointirter, sofort verständlicher Betonung zu sprechen, denn der seelenkundige Herrscher zweifelt keinen Augenblick, daß die Rettung auf Kosten des Gesetzes zu guter Letzt in des Prinzen Wünschen eben *nicht* liegen, daß er sich vielmehr dem Spruche beugen wird. Diese untrügliche Voraussicht bedeutet aber für den Kurfürsten zugleich auch die *Wendung* zur Gnade, wenn auch noch nicht den vollen Entschluß, noch nicht die Gnade selbst. So gewiß die Rettung in Homburgs Wünschen *nicht* liegen wird, so gewiß wird sie im Entschluß des Kurfürsten liegen. Homburg mußte erst lernen, sich vor dem Gesetz ohne Widerspruch zu bescheiden, um der Gnade würdig zu sein. Hätte er sich zu dieser Größe und Freiheit nicht durchzuringen vermocht, so wäre er ein verlorener Mann gewesen. Aber Friedrich Wilhelm kennt und berechnet ihn gut. *Scheinbar* macht er seine Entschließung, ihn zu begnadigen, von des Prinzen Zustimmung, in Wahrheit aber von des Prinzen Widerspruch abhängig. Dieser Glaube an Homburgs

gute Natur reift bis zum fünften Acte in dem Kurfürsten so völlig und sicher aus, daß ihm die Gnade bei seinem Wiederauftreten schon keine Zweifel und Bedenken mehr kostet. Er sieht des Prinzen Entschließung klar und ruhig wie ein Naturereigniß, wie das Erblühen einer Blume, das Reifen einer Frucht voraus. Er ist in gesammelter, fester, fast heiterer Stimmung. Der Zwischenact hat ihm alle Sorgen benommen.

In der That der Zwischenact. Denn wo läge die Wandlung sonst? Man könnte sie in der Dauer der überklugen Erzählung Hohenzollerns von dem Nachtwandeln, dem Dictat u. s. w. suchen, denn während dieses Sermons fällt der Kurfürst „in Gedanken", ich bin aber entschieden der Ansicht, daß dieses „Fallen in Gedanken" sich auf den inzwischen in der Seele des Kurfürsten sich gestaltenden feinen und poetischen Plan, die Lösung des Knotens mit der Mondnacht im Park in Verbindung zu bringen, bezieht, und betone, daß mich noch ein andrer Grund zu dem Glauben bestimmt, die Gnade sei mit dem Beginn des fünften Actes bereits entschieden. Denn man vergleiche den Ton des Kurfürsten in dem berühmten Monolog („Seltsam! wenn ich der Dey von Tunis wäre" u. s. w.) mit seiner Haltung im zweiten Act, bei seinem Zusammentreffen mit dem Prinzen nach der Schlacht. Hier eine schneidende Härte, die nicht einmal der Anblick des Sarges, der den treuen Froben birgt, zu mildern vermag — dort, wo es sich nach allen Anzeichen um etwas viel Schlimmeres, um eine Revolte der Truppen handelt, die selbst das beste und menschlichste Motiv nach den Kriegsartikeln nicht zu entschuldigen vermöchte, eine ruhige, fast humoristische Fassung. Die wäre schlechterdings undenkbar, wenn der Fürst jetzt, jetzt noch den Vorsatz hegte, den Prinzen füsiliren zu lassen. Ein solcher Widerspruch wäre so ungereimt, daß er sich nicht der Untersuchung lohnte, wenn er nicht unzweideutig auf eine völlig veränderte psychologische Situation wiese. Wo aber findet sich im ganzen fünften Act ein einziger Moment, der die Wendung in des Kurfürsten Seele zweifellos herbeiführen könnte? Man verweist vielleicht auf die vierte Scene, in der der Heiduck ihm das Schreiben des Prinzen überbringt, dasselbe Schreiben, in dem

der Verurtheilte in voller Würdigung der Gerechtigkeit des Spruches die Gnade so gefaßt und bescheiden ablehnt. Nun denn, dies Schreiben sagt dem Kurfürsten nur, was er im tiefsten Innern schon wußte. Er liest es ohne das „höchste Erstaunen", ohne die Ueberraschung und „Verwirrung", die ihn in dem großen Gespräch mit Natalien im vierten Act überfällt, er ringt auch mit keinem Entschlusse — nur kurzweg giebt er den Auftrag, ihm das Todesurtheil des Prinzen und den Paß für den schwedischen Gesandten zu bringen, das Todesurtheil, um es zu zerreißen (denn wozu gebrauchte er es sonst?), den Paß, um mit dem schwedischen Heirathsbündniß auch die Aussichten auf einen faulen Frieden zu vernichten. Die Scene sagt darum wohl dem Zuschauer, der bis dahin den Zusammenhang noch nicht errieth, mit einigen dürren Worten voraus, was kommen wird, aber der Kurfürst brauchte keine Gewißheit mehr. Seine Rechnung hat ihn nicht betrogen. Sein Entschluß war bereits gefaßt; er konnte ihn nur nicht früher äußern, als bis er die Bestätigung seines Glaubens von dem Prinzen in Händen hielt. Kaum empfängt er sie, so zieht er die letzte vorhergesehene Consequenz. Also die Scene erzeugt des Kurfürsten Willen, den Prinzen zu begnadigen, nicht, sie setzt diesen auf die Kenntniß von Homburgs besserer Natur gegründeten Willen nur erst in die That um, die der ganzen Sachlage nach zwar nur eine vorbereitende, aber doch den Ausgang über allen Zweifel hinausrückende That ist.

Man kann nun immerhin sagen, daß es Pflicht des Dichters gewesen wäre, einen so wichtigen Vorgang nicht hinter die Coulissen zu verlegen — aber es ist ganz gut denkbar, daß das sprunghafte immer nur aus dem Vollen schöpfende Naturell des Dichters mit diesem kaum zu schildernden Umschwung nicht recht aus noch ein wußte, wie ihm denn überhaupt Homburgs Naturell weit näher liegt als das des Fürsten, und daß er darum, selbst nicht recht im Klaren über das Wie, instinctiv diesen Ausweg wählte, denn ein Rest bleibt für mich immer noch zurück. Wäre Homburg irgend ein dem Monarchen ganz gleichgültiger Mensch, dann möchten wir es verstehen, daß er ihn so kurzweg ohne die mindeste Bewegung zum Tode verurtheilt und nicht viel anders

begnadigt. Aber zwischen Tod und Leben, dem Besitz und dem Verlust eines geliebten Menschen liegt doch eine ungeheure Kluft, und die läßt sich nicht überbrücken, ohne daß das tiefste Innere in Bewegung geräth — eine Bewegung, von der der Kurfürst eben vor unsern Augen so gut wie gar nichts zeigt. Das Allerwesentlichste des Umschwunges in der Brust des Herrschers bleibt für uns also unsichtbar. Wollte man diese Art der Behandlung aber auch im Interesse des Theaterspiels beklagen, so thäte man Unrecht, denn ich habe mich bei dem Anschauen des Stücks oft genug davon überzeugt, daß, was sonst so selten der Fall ist, gerade die Ungewißheit über den Ausgang hier die Zuschauer in Spannung hält, und daß das leise Ahnen der inneren Wandlung viel erregender wirkt, als es das sichere Bewußtsein des glücklichen Endes thun könnte. Man mag sich zwar immer noch, wenn man somit über diesen wichtigen Punkt Klarheit gewonnen hat, wundern, daß Friedrich Wilhelm jemals auch nur einen Augenblick gewillt sein konnte, mit der Vollstreckung Ernst zu machen — es ist mir persönlich aber keineswegs unbegreiflich, daß ein soldatisch angelegter Fürst trotz des durch einen Verstoß gegen die Ordre erkämpften Sieges, oder vielmehr gerade durch diesen herausgefordert, in schärfster Weise betont, daß er kein Anbeter des Erfolges sei, und das zügellose Jauchzen durch den ernstesten Hinweis auf die Pflicht in seine Schranken zurückweist. Frobens Leiche, die von dieser Pflicht mit ihren stummen Lippen so rührend redete, mochte ihn eher darin bestärken, statt ihn weich zu machen. Alles für den Herrn und Alles, was der Herr will — das ist die Parole. Alles Andere ist vom Uebel. Ja, ich glaube auch, um ein Beispiel aus der Neuzeit zu wählen, daß selbst ein so sehr zur Gnade geneigtes Gemüth wie das des ersten deutschen Kaisers, des ehrwürdigen Wilhelm, sich in einem ähnlichen Falle nicht minder streng und militärisch gefaßt haben würde, und daß die erste Wallung des Kriegergefühls, dem das Wort Subordination in allen Aederchen sitzt, in allen ähnlichen Fällen Nichts wollen kann, als die strengste Ahndung der Uebertretungen der Satzung — selbst mit dem Leben. Die Regung der Gnade kommt hernach auch zu ihrem Recht. So scheinen mir Anfang und Ende

ganz wohl zu einander zu taugen, und in der dramatischen Entwicklung bleibt nur die flüchtige und verschwommene Behandlung der Mittelglieder zu tadeln. Das ist aber, wie gesagt, ein echt Kleistscher Fehler, und wenn ich versuchen wollte, das mystische Dämmerlicht aufzuhellen, das Handlung und Figuren phantastisch umwebt, so würde ich sagen: dieser Dichter war so sehr gewöhnt, mit dem Gedanken des Todes zu spielen, daß er ihm kein schrecklicher mehr war. So bedeutete ihm auch das Todesurtheil des Kurfürsten nichts Ungeheures. Was wir als die schärfsten Contraste zu empfinden gewohnt sind, das glitt bei ihm sanft in einander über — und gerade diese seine Vertrautheit mit dem alltäglichen Proceß des Sterbens erklärt es, daß er die Neigung zum Leben, wenn er sie einmal schilderte, auch in der allergewagtesten Form wiedergab (eben die Scene der Todesfurcht). Er selbst kannte dies Gefühl nicht, er war jeden Tag in Bereitschaft abzuscheiden und verlangte nach dem Ende, und wenn sich auch Alles im Stück um das Leben des Prinzen bewegt, so reden doch auch die, die ihm am Nächsten stehen, mit verhältnißmäßiger Gelassenheit, mit einer gewissen klaren Ruhe von dem Aeußersten: nicht der Kurfürst allein — auch die Kurfürstin, Natalie, Hohenzollern. Ich muß dabei an die kindliche, harmonische Heiterkeit denken, mit der Heinrich von Kleist am 11. November 1811 Hand in Hand mit seiner Freundin Henriette Vogel am Ufer des Wansees in den Tod ging.

Ich sah den Prinzen einmal von einem jungen, sehr talentvollen Schauspieler, der noch allzu tief im „jugendlichen Liebhaber" steckte und eben darum mit dem Charakter nicht aus noch ein wußte. Denn hier verfängt keine Schablone, wie sie für den jungen Quitzow Wildenbruchs oder den Kurprinzen im „Neuen Herrn" ausreicht. O nein, dieser preußische General ist kein Theaterheld. Auch läßt die Rolle sich nicht ausarbeiten, sie muß nachgelebt werden, und nur eine traumhafte, sensible Künstlernatur vermag sie zu erschöpfen. Jene unsagbar graziösen Wendungen, die im Zusammenhang der Situation fast sinnwidrig, nur der Ausfluß eines zarten liebenswürdigen Empfindens sind, wie die Antwort auf die Frage des Rittmeisters „Kann ich dir eine Nelke reichen?"

— „Lieber! Ich will zu Hause sie in Wasser setzen", trifft kein Darsteller, der an das Pathos des Melchthal und Mortimer denkt; sie quellen unbewußt, mühelos von der Lippe und sind fast nur ein Hauch, traumwandelnde Worte. Von diesem zarten Stoff ist die ganze erste Scene. Der Homburg bei der Parole und auf dem Schlachtfeld ist leichter durch künstlerischen Willen und schauspielerische Tüchtigkeit zu erreichen. Wenn nach der Entdeckung des Prinzen, Natalien gehöre der Handschuh, den er im Gürtel trägt, seinen triumphirenden Worten „Dann wird er die Fanfare blasen lassen" ein Lächeln im Zuschauerraum folgt, so ist das ganz in der Ordnung, denn in dieser Beziehung des Schlachtbefehls zu seinem Liebesleben liegt ein entzückender feiner Humor, und je spielender wir über das Dictat hinweggeführt werden, desto kräftiger wirkt Homburgs ausbrechende Kampfbegier auf dem Fehrbelliner Felde. Hier ist Nichts an Feuer, leidenschaftlicher, fast prophetischer Macht der Sprache zu sparen. Der Grundzug des Charakters, das Unbewußte, Unüberlegte, Impulsive, Wechselvolle ist auch in diesem entscheidenden Auftritt deutlichst betont. Homburg ist der echte Epimetheus, seine Ueberlegung kommt immer zu spät. Verhältnißmäßig am Besten glückte dem erwähnten jungen Künstler die Verzweiflung, aber er versah es beim Auftreten darin, daß er nicht (was so leicht zu erreichen ist) dem Zuschauer blitzartig begreiflich machte: ich habe mein Grab gesehen, mit leibhaftigen Augen gesehen. Die bleiche Todesfurcht des Mannes, des Officiers ist dem großen Publikum fremd; es muß daher etwas geschehen, um den Vorgang auf Grund der dichterischen Intentionen psychologisch verständlich und ästhetisch kräftig zu machen. Wenn der Prinz nur, wie es überall geschieht, athemlos zur Thür herein- und zu den Füßen der Kurfürstin niederstürzt, so ist noch Nichts gethan. Kommt er aber von rückwärts, mit der Hand krampfhaft hastig nach der Thür deutend, das Entsetzen über den Anblick des ganz nahen Richtplatzes auf den Zügen, öffnet bei seinen Worten, er habe das Grab beim Schein der Fackeln auf dem Gange hierher sich öffnen sehen, Natalie vielleicht die Fenstergardine, um sie sofort wieder zu schließen, da sie den ihr selbst bis dahin unbekannten Vorgang

nun gleichfalls mit eigenen Augen geſehen, bringt dann beim Lüften der Gardine plötzlich der lohe Fackelſchein auf eine Secunde in das dämmrige Zimmer, dann iſt für die Veranſchaulichung Alles geſchehen und das Begebniß durch die Erweckung der Phantaſie mit Hülfe kleiner ſinnlicher Mittel uns gewiſſermaßen greifbar gemacht: nun überkommt uns ſelber ein Schauder vor dem Tode; durch den fieberhaften Schwung der dichteriſchen Worte mitten in die Situation geriſſen, glauben wir unſer eignes offnes Grab nahe zu ſehen, und wir fragen uns leiſe, ob uns ſein Anblick nicht ebenſo aus allen Fugen rütteln würde, wenn ſich Leben und Tod, Siegesjubel und Vernichtung ſo nahe in unſrem wie in Homburgs Geſchick berühren würden.

Daß ein preußiſcher Officier dem Kleiſt'ſchen Prinzen von Homburg je geglichen, glaube ich kaum — mit dem hiſtoriſchen Homburg, dem Stelzfuß, hat der Held ohnedies nicht mehr als den Namen gemein. Jene plumpe Kunſtanſchauung, die nichts gelten läßt, was nicht die Probe auf die „Wirklichkeit" beſtehen kann, würde ihn alſo verwerfen müſſen. Das Gebild gehört den Reichen jener Kunſt an, von denen das großartige Schillerſche Wort gilt: „wer ſich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern", und um ſein ſchwärmeriſches Haupt webt ſich aus Glanz und Duft die morgenrothe Krone der Poeſie. Denn wahr iſt dieſe Geſtalt bis auf den letzten Blutstropfen: aus der Empfindung des Dichters flammend geboren, ſo feinfühlig, ſchreckhaft und erregbar, ſo mild und groß, ſo deutſch wie er, und in ſeiner pſychologiſchen Beſonderheit jeden Augenblick möglich, wenn ihm auch der militäriſche Jargon und die ſüßen Berolinismen ganz und gar fehlen. Und ſollte Einer dies zwar gelten laſſen, achſelzuckend aber hinzufügen: ein Soldat und ein großer Heerführer könne dieſer Homburg doch nun und nimmer geweſen ſein, denn Eins vertrage ſich nicht mit dem andern, ſein Somnambulismus und ſeine ganze impulſive Art nicht mit der militäriſchen Zucht — dann möchte ich erwidern, daß in jenen Tagen der franzöſiſchen Fremdherrſchaft, als das Werk entſtand, auch im Heerweſen der Individualismus ſeine keckſten Blüthen trieb. Das Gefühl führte die Jünglinge und Greiſe zu den Fahnen.

Die Begeisterung der patriotischen Poesie der Zeit schöpfte unmittelbar aus dem Quell der Gegenwart: der Krieg und der Enthusiasmus des Herzens waren nicht von einander zu trennen. Und wie manche Feuerseele mißachtete die Ordre, weil der Augenblick eine rasche Entscheidung zu fordern schien. Zwar mit Yorks muthig-besonnenem Thun sollte man (wie Dr. Gilow richtig bemerkt) den jugendlich-hastigen Genieſtreich des Prinzen nicht vergleichen (so wenig wie mit der wohlerwogenen beherzten That des Johanniterritters, der gegen die todte Regel Rhodus von dem Drachen befreit) — aber Prinz Louis Ferdinand und Schill thaten im Grunde nichts andres, als was der Kleist'sche Homburg thut. Eine dichterische Gestalt, die so wie diese den Stempel der Individualität trägt, kann ohnedies immer darauf rechnen, daß die Wirklichkeit ihr aus der Fülle der Erscheinungen Beweismittel zuträgt, die ihre Existenz auch vor den Banausen rechtfertigen, die sie in ihrer Ganzheit nicht begreifen und gelten lassen wollen. Sei es aber. Ich gebe nochmals zu, daß der Prinz von Homburg des Dichters so gern darauf verzichtet, eine getreue Copie aus dem Werktagsleben zu sein wie Lear und Hamlet, Tasso und Wallenstein.

Eins zum Mindesten wird Niemand behaupten können: der Held gehöre nur der subjectiven Gefühlswelt des Dichters an — denn dieser Dichter war zugleich ein großer Dramatiker und besaß als solcher die Gabe, Menschen zu sehen und zu zeichnen. Und neben den kriegerischen Jüngling hat Kleist nicht nur den großen Herrscher und Heerfürsten, das Bild der Hoheit und gesammelten Kraft, gestellt, sondern eine ganze Reihe von wohlunterschiedenen Soldatentypen: den frischen, ein wenig radotirenden Hohenzollern, den bärbeißigen Derfflinger (Dörfling nennt ihn der Dichter), die starre Verkörperung der märkischen Kriegsartikel, und jenen liebenswerthen Alten mit dem hellblitzenden Auge, dem behaglich gerötheten Gesicht unter dem schneeweißen Haar, dem Zipperlein in den Beinen und der rührendsten Vaterlandsliebe in dem mannhaften soldatischen Herzen: Kottwitz. Ein bischen laut und schnauzbärtig, aber eine goldene, fromme Seele und trotz seiner unbedingten Ergebenheit unter den Willen des

Herrn auch im Angesicht des höchsten Hauptes so frank und frei wie es dem Edlen ziemt. Nie hat der Geist des Heeres, dem wir das geeinte Deutschland verdanken, nie die Treue des Unterthanen, die als Allerbestes noch ein Höheres kennt, als den Buchstaben des Herrscherwillens, eine poetischere Verherrlichung erfahren als in den wundervollen Worten, mit denen der Alte die That des verurtheilten Führers zu rechtfertigen versucht — vergebens versucht, denn dies Höhere kannte Niemand besser als der große Friedrich Wilhelm, dem es nicht um einen einzelnen Sieg, sondern um ein „Geschlecht von Siegen" zu thun war und der eben deswegen so fest und ruhig verlangt, daß der Satzung Gehorsam werden solle. Und nie — schlechterdings nie — ist um die preußische Krone ein düstereicherer Kranz geschlungen, als mit den Worten der großherzigen, einfachen, innigen Natalie:

„Das Vaterland, das du uns gründetest,
Steht eine feste Burg, mein edler Ohm:
Das wird ganz andre Stürme noch ertragen,
Fürwahr, als diesen unberuf'nen Sieg,
Das wird sich ausbau'n herrlich in der Zukunft,
Erweitern unter Enkels Hand, verschönern,
Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
Der Freunde und zum Schrecken aller Feinde."

Eine Prophezeihung! Freilich härter und rauher stellt sich das in Eisen starrende Vaterland dar, als Kleist es mit dichterischen Seheraugen sah: „mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne der Freunde" — aber so sah er eben Alles, beruhigt, verschönt. Den Garten von Fehrbellin, den seine Phantasie erschaffen, das Schlachtfeld und die Bauernhütte umhüllt der eigenthümlich feine, strahlende Duft seiner Farben. Und mit seiner holden Zunge reden sie auch: diese Generale, Cavaliere und Bauern, diese Boten, die in der ganzen vollaufgeblühten Schönheit der Kleistschen Sprache mit ergriffener Seele des Kurfürsten vermeintes Ende und Frobens Opfertod den weinenden Frauen melden. Es ist wohl die reale Welt, aber weiche dämmrige Schleier mildern die Schärfe ihrer Umrisse und lassen uns die lieben Gestalten fast wie selige Wesen eines Reiches über dem Raum erscheinen.

Ob es ein Zufall iſt, daß unſre größten Dramen Soldatenſtücke ſind? daß wir in „Minna von Barnhelm“ unſer deutſches Luſtſpiel, im „Wallenſtein“ unſre größte Tragödie, im „Prinzen von Homburg“ unſer herrlichſtes Schauſpiel beſitzen? Ich glaube weder in dem organiſchen Leben der Natur noch in dem der Kunſt an einen Zufall. Der Geiſt der Mannszucht, der ſich in unſrem Volke am Vollkommenſten ausgebildet und in der Armee vorbildlich für alle Nationen verkörpert hat, hat ſich auch unſren Dichtern, freien Männern, keinen Gamaſchenſeelen und Chauviniſten, wie in ſeiner ſittlichen ſo auch in ſeiner künſtleriſchen Fruchtbarkeit offenbart und in ihnen das Höchſte und Beſte ihrer Kunſt gereift. Und ſo beſitzen wir, das Soldatenvolk, in ihren Soldatenſtücken ihre größten Kunſtwerke und unſre größten Dramen.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Namen- und Sach-Register

zum

I. Bande.

(Die Register zum II. und III. Bande bittet der Verfasser zur Ergänzung zu vergleichen.)

Aeschylus. 497.
Altschlüsse. 29—32. 266.
Anschütz, Heinrich. 279.
Aristoteles. 18. 420. 430.
Arndt, Roderich. 132.
Artevelde, Jacob. 423.
Auffenberg, Josef, Freih. von. 438.
l'Averdy, de. 378.

Bacherl, Franz. 351.
Baechtold, Jakob, Prof. 151.
Barnay, Ludwig. 279.
Baudissin, Wolf Heinrich, Graf von. 403.
Bauernfeld, Eduard von. 18.
Bayreuth. 224. 321. 323.
Beaumarchais. 116.
Bechstein, Ludwig. 195.
Beck, Heinrich. 237.
Beck, L. 96.

Becker, Heinrich. (Gemahl der Chriſtiane Neumann.) 490.
Beethoven, Ludwig van. 137. 138. 325. 451.
Beil, David. 237.
Bellermann, Ludwig. 385. 390. 391.
Benedix, Roderich, 14.
Björnſon, Björnſtjerne. 258.
Bismarck, Fürſt Otto von. 498.
Blum, Robert. 422.
Blumenthal, Oskar. 15. 16. 526.
Boccaccio. 60—64.
Bock, J. Chriſtian. 40.
Boeck, Johann Michael. 237.
Böttiger, Karl Auguſt. 384. 385.
Brachvogel, Emil. 17. 23. 46.
Brahm, Otto. 497. 522.
Braun, Julius W. 39.
Brawe, Joachim Wilhelm, Freiherr von. 83.
Buchholz, Robert. 224.
Bühne. Die moderne deutſche Bühne. 9 u. f. 289. 322—324. 436. 437.
Die ſog. Perfall'ſche oder Shakeſpeare-Bühne. 96. Im Uebrigen vergl. Drama, Theater u. ſ. w.
Bulthaupt, Heinrich. 96. 115.
Byron. 212. 513.

Calderon de la Barca. 363.
Chiari, Pietro. 401. 402.
Chriſtus-Aufführungen in Bremen. 189.
Claar, Emil. 224.
Claudius, Matthias. 39.
Collin, Heinrich Joſef von. 496.
Corneille, Pierre. 92. 166.
Cronegk, Johann Friedrich, Freiherr von. 83.

Dalberg, Wolfgang Heribert von. 243. 244. 261.
Dannecker, Johann Heinrich. 253.

Declamation. Einige Bemerkungen über die Declamation auf dem Theater. 408 u. f.

Devrient, Eduard. 244. 476.

Devrient, Emil. 279.

Devrient, Otto. 96. 217 u. f. 225. 229. 230. 323.

Diderot, David. 9. 276.

Diezmann, Auguſt. 142.

Dingelſtedt, Franz. 105. 224. 225 u. f. 279. 280. 415. 416. 418. 492.

Döbbelin, Karl Theophilus. 23.

Döring, Theodor. 70. 71. 492.

Drama.

Das moderne deutſche Drama. 8—11. 256. 257. 289. 315—324. 436—437.

Die Technik des deutſchen Dramas insbeſondere im Vergleich mit Shakeſpeare und der franzöſiſchen tragédie classique. 8—11. 16. 256. 257. 322 u. f.

Das Drama der Franzoſen 8—11. 15. 16. 18. 22.

Das Weſen des Dramatiſchen als die äußere Darſtellung einer inneren Bewegung. 289. 290. 510 u. f.

Das Dramatiſche im Verhältniß zum Tragiſchen. 418—432.

Das Dramatiſche im Verhältniß zum Theatraliſchen. Vorwort S. VII. u. f. XVIII. 3. 4. 93 u. f. 101. 114. 141. 146—148. 262. 280. 313. 319. 383. 384. 510 u. f.

Das Dramatiſche im Verhältniß zum Epiſchen. Vorwort S. VII. u. f. 136. 280. 289.

Das Dramatiſche im Verhältniß zum Hiſtoriſchen. 299. 312 u. f. 356 u. f. 389 u. f.

Die Erforderniſſe des dramatiſchen Motivs. 5. 6. 42. 294. 296.

Dramatik, neueſte. 113.

Dramatiſch ſ. Drama.

Duboc, Julius. 362. 431.

Dühring, Eugen. 420.

Düntzer, Heinrich. 129.

Dumas, Alexandre, fils. Vorwort S. IX. 113.
Duſch, Johann Jacob. 3.

Eckermann, Johann Peter. 142. 201. 210. 211.
Eick, Hugo. 355.
Einheitendrama, Das. 16. 256.
Ellmenreich, Franziska. 395.
Engel, Karl. 194.
Euripides. 154.
Evers, M. 386. 387.

Fiſcher, Kuno. 60. 68.
Fleck, Ferdinand. 332.
Förſter, Dr., Auguſt. 280.
Frauen in Knabenrollen. 104.
Frenzel, Karl. Vorwort S. XVII. 219. 220. 470.
Freytag, Guſtav. Vorwort S. XVII. 18. 22. 46.
Friedrich der Große. 498. 522. 523.
Fulda, Ludwig. 15.

Gaedeke, Arnold. 359.
Geiger, Ludwig. 210.
Gemmingen, Otto Heinrich Freiherr von. 276.
Genaſt, Eduard. 499.
Genée, Rudolf. 512.
Gerdes, Heinrich. 359. 360.
Gerechtigkeit. Die ſogenannte poetiſche Gerechtigkeit. 51. 417 u. f.
Gern, Johann Georg. 490.
Geſammtgaſtſpiel, das Münchener.
Vom Jahre 1854. 279.
Vom Jahre 1880. 115. 278. 279. 280. 284. 492.
Gilow, Dr., Hermann. 532. 540.
Goedeke, Karl. 136. 301. 302. 455.
Goethe. Vorwort S. X. XVIII. XXII. 39. 240. 253. 257. 277. 283. 305. 313. 318. 325. 392. 410. 418. 432. 433. 434. 435. 459. 460. 478. 483. 489.

Götz von Berlichingen. Vorwort S. X. 9. 89—107. 109. 115. 134. 136. 149. 166. 257. 289. 305. 306. 322.
Clavigo. Vorwort S. X. 101. 106. 108—121. 122. 128. 134. 429.
Stella. 106. 109. 122—125.
Die Geschwister. 126—133.
Egmont. Vorwort S. X. 99. 106. 109. 128. 134—148. 149. 151. 285. 308. 326. 459.
Iphigenie auf Tauris. 107. 149—170. 171. 483.
Torquato Tasso. Vorwort S. X. 101. 107. 128. 149. 150. 160. 166. 171—186. 305. 429. 483. 540.
Die natürliche Tochter. 150. 160. 434.
Faust. 17. 99. 107. 187—233. 311. 323. 325. 326. 352. 354. 389. 426.
Die Wahlverwandschaften. 115. 124. 128.
Wilhelm Meister. 115. 128.
Goethes Frauengestalten. 102. 103. 144. 145. 200. 201. 202. 283.
Goethes Verhältniß zum Dramatischen und Tragischen. 137 u. f. 418. 419.
Goethes poetische Sprache. 84. 159 u. f. 410.
Goethe im Verkehr mit Schiller. 318. 433 u. f.

Goethe-Archiv. 181.
Goethe-Gesellschaft. 146.
Goethe-Ausgabe (Weimarer). 215. 221.
Goetze, Auguste. 464.
Goldoni, Carlo. 401.
Goßmann, Friederike. 133.
Gottsched, Johann Christoph. 8. 9.
Gozzi, Carlo. 401 u. f.
Grabbe, Dietrich. 195. 422. 423.
Graff, Johann Jakob. 332.
Grillparzer, Franz. Vorwort S. III. XI. 254—258. 283. 420.
Großmann, Gustav Friedrich Wilhelm. 276.
Gutzkow, Karl. Vorwort S. XVII. 216.

Haaſe, Friedrich. 280.
Haide, Friedrich. 96.
Haizinger, Amalie. 279.
Halm, Friedrich (Münch-Bellinghauſen). 351. 438. 505.
Hauptmann, Gerhart. Vorwort S. I. III. XI. 16. 17. 90. 161. 164. 166. 352.
Hebbel, Friedrich. Vorwort S. X. 258. 287. 422. 457.
Hegel. Vorwort S. XXI. 421. 422.
Heine, Heinrich. 195.
Heinemann, Dr., Karl. 32.
Held, (des Dramas). 303. 309.
Henzen, Wilhelm. 328.
Herder, Johann Gottfried von. 56. 89. 151.
Herrig, Hans 323.
Hettner, Hermann. 178. 179.
Holbein, Franz von. 470. 476. 477.
Horn, Franz. 402.
Houwald, Ernſt. 420.
Humboldt, Wilhelm von. 330.

Ibſen, Henrik. Vorwort S. I. IX. u. f. 258.
Iffland, Auguſt Wilhelm. 14. 143. 237. 260. 261. 276. 344. 405.
Immermann, Karl. 104. 127. 510 u. f.
Jordan, Wilhelm. 18.

Kadelburg, Guſtav. 16.
Kainz, Joſef. 279.
Kaiſer, Wilhelm. 279.
Kant, Immanuel. 347. 510.
Kilian, Dr., Eugen. 93. 96.
Klaar, Alfred. Vorwort S. XVII.
Kleiſt, Heinrich von. Vorwort S. XVIII. 13. 164. 422. 423. 424. 467—542.
Das Käthchen von Heilbronn. 104. 469—485. 505.
Die Familie Schroffenſtein. 481. 482.

Der zerbrochene Krug. 13. 14. 66. 483. 486—493.
Amphitryon. 110. 483.
Prinz Friedrich von Homburg. 164. 232. 485. 506. 514. 521—542.
Die Hermannsschlacht. 324. 494—520. 521.
Penthesilea. 429. 474. 475. 483. 484. 506. 514.
Robert Guiskard. 440. 481. 482.
Die Marquise von O. 110.
Michael Kohlhaas. 506.
Ueber das Marionettentheater. 518 u. f.
Die poetische Sprache Kleists. 475. 518 u. f.
Klingemann, August. 187. 188.
Klopstock, Friedrich. Vorwort S. XIII. 502. 516.
Knebel, Henriette von. 489.
Koch, Heinrich Gottfried. 90.
Kohler, Josef. 58.
Koppel-Elfeld, Franz. 15.
Körner, Christian Gottfried. 240. 317. 418. 434.
Körner, Theodor. 438.
Kotzebue, August von. 14.
Kotzebue, Amalia von. 130. 482.
Kretzschmar, Johann. 522.
Kreutzer, Conradin. 312.
Kühnemann, Eugen. 347.
Kürnberger, Ferdinand. 503.

La Roche, Karl von. 492.
L'Arronge, Adolf. 14.
Lassen, Eduard. 223.
Laube, Heinrich. Vorwort S. XVII. 56. 461—464. 470. 476. 513.
Lenau, Nicolaus. 195.
Leopardi, Giacomo. 424.
Lessing. Vorwort S. XVII. XVIII. XXII. 1—86. 190. 195. 253. 256. 257. 267. 317. 322. 478. 482. 485. 531.
Lessings Jugenddramen. 8.
Miß Sara Sampson. 3—12. 14. 25. 31. 34. 46. 52. 270. 288.

Minna von Barnhelm. 7. 13—33. 34. 46. 52. 70. 109. 232. 272.
Emilia Galotti. 6. 7. 9. 10. 14. 27. 31. 34—53. 70. 109. 114. 266. 269. 272. 278. 288. 289. 420.
Nathan der Weiſe. 11. 27. 31. 34. 46. 54—86. 256. 292.
Hamburgiſche Dramaturgie. Vorwort S. XVII. 32. 238.
Leſſing als Schöpfer der Technik des modernen deutſchen Dramas. 7—11. 18. 19. 256.
Leſſings Aktſchlüſſe. 29—32.
Die Verſsprache Leſſings. 83—86.
Lewinger, Ernſt. 224.
Lewinsky, Joſef. 71. 72. 243.
Lindau, Paul. Vorwort S. XVII. 14. 453.
Litzmann, Berthold. 93.
Loeper, Guſtav von. 210.
Lohenſtein, Daniel Kaſpar von. 475. 502.
Lortzing, Albert. 96.
Louis Ferdinand, Prinz. 540.
Ludwig, Otto. Vorwort S. XIII. 258. 287. 316. 355. 417.
Luſtſpiel. Zur Charakteriſtik des Luſtſpiels. 13—21.
Luther, Martin. 257. 303.
Lutherfeſtſpiele. 189. 323.

Maltitz, Franz von. 461.
Marlowe, Chriſtoph. 195.
Mauvillon, Jacob. 39.
Meininger, Die. 218. 244—246. 247. 273. 274. 353. 354. 450. 470. 471. 508. 516.
Meiſtertrunk zu Rothenburg, Der. 323.
Merck, Johann Heinrich. 108. 117.
Merkel, Garlieb. 319. 325. 362.
Meyer, W. Ch. D. 260.
Meyern, Guſtav Freiherr von. 438.
Michelangelo. 325.
Molière. 15. 18.
Moral. Die Moral und das Kunſtwerk. 109 u. f.

Moritz, Karl Philipp. 276.
Mosenthal, Salomon Hermann. 484.
Moser, Gustav von. 14. 15.
Motiv s. Drama.
Mozart. 325. 418.
Müller, Adam. 490.
Müller, Friedrich (Maler Müller). 195.
Müller, Hermann. 223.
Müller, Adolf. 420. 428.
Münchener Gesammtgastspiel s. Gesammtgastspiel.

Naturalismus und Kunst. Vorwort S. II. u. f. VI. u. f. 128. 132. 164. 289. 426. 443. 539.
Niemann-Raabe, Hedwig. 133.

Oberammergauer Passionsspiel, Das. 323.
Oels, Karl Ludwig. 96.
Ohnet, Georges. 513.

Pailleron, Eduard. 260.
Pauli, Dr., Gustav. 226.
Perfall, Karl Freiherr von. 96. 279.
Pferde auf der Bühne. 452. 453.
Pichler, Anton. 238.
Pierson, Hugh. 216. 217.
Platen, August von. 317.
Plümicke, Karl Martin. 243. 261.
Possart, Ernst von. 71. 72. 279. 344.

Quicherat, Etienne Jules Joseph. 377.

Racine. 92. 166.
Radziwill, Fürst Anton. 187. 205.
Rafael Sanzio. Vorwort S. XII. 325.
Ramler, Karl Wilhelm. 51. 52.
Rembrandt. Vorwort S. XII.

Rhingulph, Barde (Karl Friedrich Kretſchmann). 502.
Richter, Heinrich. 476.
Richter, Ludwig. 131.
Roſen, Julius. 14.
Roſtand, Edmond. 15.
Rötſcher, Theodor. Vorwort S. XVII.

Sand, Karl. 423.
Sardou, Victorien. 362.
Savits, Jocza. 224.
Scenenwechſel. 256. 322. 323.
Schickſalstragödie. Die Schickſalstragödie und ihre Vertreter. 420 u. f.
Schill, Ferdinand von. 540.
Schiller. Vorwort S. IX. XVIII. XXII. 10. 11. 17. 30. 106. 135. 136. 137. 138. 140. 143 u. f. 149. 156. 166. 180. 183. 209. 215. 478. 482. 485. 503. 516. 517. 524.
Die Räuber. 10. 52. 109. 237—258. 263. 264. 266. 269. 275. 289. 322. 357. 363. 399. 407. 429. 458. 459. 510.
Fiesko. 52. 259—275. 305. 322. 429. 455.
Kabale und Liebe. 7. 10. 14. 20. 46. 50. 52. 53. 109. 127. 264. 265. 269. 272. 276—290. 291. 305. 322. 325. 357. 407. 420. 423. 426.
Don Carlos. 190. 264. 291—314. 322. 330. 357. 360. 361. 371. 386. 392. 426. 459.
Wallenſtein. Vorwort S. X. 169. 189. 190. 232. 264. 266. 299. 313. 315—356. 360. 361. 370. 394. 405. 421. 426. 427. 429. 435. 449. 455. 459. 540.
Maria Stuart. Vorwort S. X. 143. 169. 264. 266. 299. 313. 316. 357—375. 426. 513. 538.
Die Jungfrau von Orléans. 164. 299. 313. 357. 361. 376—400. 405. 429. 459. 511. 517.
Die Braut von Meſſina. 407—432. 481.
Wilhelm Tell. 136. 160. 163. 169. 313. 324. 426. 433—454. 459. 538.
Turandot. 401—406.

Demetrius. 313. 429. 449. 455—465.
Die Malteſer. 312. 412.
Das Lied von der Glocke. 419.
Schillers poetiſche Sprache. 84. 353. 354. 367—369. 408 u. f.
Schiller über den „Egmont“. 136 u. f. Seine Bühnenbearbeitung des „Egmont“. 143 u. f.
Bibliſche Anklänge bei Schiller. 256. 303.
Schillers Balladentechnik. 445.
Schiller und die Geſchichte. 299. 317. 354. 358 u. f. 377. 378. 389 u. f.
Schiller im Verkehr mit Goethe. 318. 433 u. f.
Schlachtſcenen. 399. 400. 510 u. f.
Schlegel, Friedrich von. 419.
Schmidt, Erich. 195. 526.
Schmidt, Friedrich Ludwig. 490. 491.
Schmidt, Georg. 113.
Schmidt vom Kochel, Der. 323.
Schönthan, Franz von. 15.
Schopenhauer, Arthur. 420. 424.
Schröder, Friedrich Ludwig. 14. 93. 302.
Schröer, Karl Julius. 206. 230—232.
Schuld. Tragiſche „Schuld“ oder tragiſche „Verſtrickung“ (Colliſion).
Schumann, Robert. 223.
Schweitzer, Jean Baptiſte von. 14.
Scribe (und Legouvé). Die Erzählungen der Königin von Navarra. 19.
Seebach, Marie. 279.
Seydelmann, Karl. 117. 332. 334.
Shakeſpeare. Vorwort S. X. XV. XVII. XVIII. XX. 8. 9. 18. 20. 30. 58. 90. 92. 136. 145. 161. 162. 163. 165. 167. 241. 253. 258. 283. 293. 307. 313. 315. 316. 322. 330. 331. 353. 356. 363. 378. 407. 440. 459. 478. 481. 482.
Die Königsdramen. 315. 316.
König Johann. 75. 167. 168. 428.
König Richard II. 168.
König Heinrich IV. 324. 452. 498.

König Heinrich V. 499.
König Richard III. 138. 330. 357. 368. 425. 429. 452.
Romeo und Julia. 161. 419. 472. 481.
König Lear. 232. 289. 352. 357. 420. 421. 426. 427. 473. 481. 508. 512. 513. 540.
Othello. Vorwort S. X. 44. 420. 428. 443. 512.
Macbeth. Vorwort S. X. 138. 162. 163. 164. 232. 349. 363. 425. 429. 443. 446. 481.
Hamlet. Vorwort S. X. 30. 49. 163. 164. 428. 429. 453. 540.
Julius Caesar. 433. 436.
Viel Lärm um Nichts. 452.
Ein Sommernachtstraum. 165. 352.
Ein Wintermärchen. 384.
Shakespeares Humor. 271. 272.
Shakespeares Frauengestalten. 145. 283.
Die poetische Sprache Shakespeares. 161 u. f. 443.
Siebenlist, August. 420.
Siegen, Karl. 476. 488. 492. 493.
Sierke, Eugen. Vorwort S. XVIII. 359. 369.
Sievers, Otto. 464.
Sined, Barde (Michael Denis). 502.
Sonnenthal, Adolf von. 72. 115. 116. 230. 332.
Sophokles. 14. 66. 190. 258. 419. 420. 429. 440. 532.
Southey, Robert. 379.
Spielhagen, Friedrich. 55.
Sprache. Das Wesen der poetischen Sprache im Drama. 160—170. 368. 369. 443. 444.
Die poetische Sprache Shakespeares. 161 u. f. 443.
Die Versprache Lessings. 83—86.
Die poetische Sprache Goethes und Schillers. 160 u. f. 408 u. f.
Die poetische Sprache Kleists. 475.
Stahr, Adolf. 151.
Staël-Holstein, Anne Louise Germaine. 433.
Strehlke, Friedrich. 130. 132.
Streicher, Philipp. 260. 263.

Strindberg, Auguſt. 362.
Sudermann, Hermann. Vorwort S. I.

Tacitus, 504.
Technik ſ. Drama.
Theater.
Bayreuth. Feſtſpielhaus. 224. 321. 323.
Berlin. Kgl. Schauſpielhaus. 92. 96. 276. 398. 405.
Deutſches Theater. Vorwort S. III. 279. 310. 492.
Victoria-Theater. 223.
Braunſchweig. Herzogl. Hoftheater. 187. 188.
Bremen. Stadttheater. 189. 191.
Breslau. Stadttheater. 187. 216. 223.
Dresden. Kgl. Hoftheater. 216.
Düſſeldorf. Stadttheater. 223.
Frankfurt a. M. Stadttheater. 93. 216. 224. 276.
Hamburg. Stadttheater. Vorwort S. XVIII. 93.
Hannover. Kgl. Theater. 223.
Köln. Stadttheater. 223. 484.
Leipzig. Stadttheater. Vorwort S. XVIII. 216. 223. 244. 263. 380.
Mannheim. Hof- und Nationaltheater. Vorwort S. XVIII. 93. 224. 237. 238. 262. 276. 279.
Meiningen. Herzogl. Hoftheater ſ. die Meininger.
München. Kgl. Hoftheater. 96. 310. 484. Im Uebrigen ſ. Geſammtſpiel, Münchener.
Oldenburg. Großherzogl. Theater. 223.
Weimar. Großherzogl. Hoftheater. Vorwort S. XVIII. 95. 96. 135. 217 u. f. 224. 318. 380. 405. 434. 488.
Wien. K. K. Hofburgtheater. 105. 133. 157. 206. 229 u. f. 496.
Theater ſ. im Uebrigen Bühne, Drama u. ſ. w.
Tieck, Ludwig. Vorwort S. XVII. 106. 476. 479. 480. 490.
Töpfer, Karl. 14.
Tolſtoi, Graf Leo. Vorwort S. XI.
Toscani, Eliſabeth. 237.

Tragisch. Ueber das Wesen des Tragischen. 418—432.
Tragische Schuld. s. Schuld.
Tragische Nothwendigkeit. 5. 6. 42 u. f. 294—296. 410 u. f.
Im Uebrigen s. Drama.

Unzelmann-Bethmann, Friederike. 146.
Unzelmann, Karl. 96.
Ursinus, A. Fr. 312.

Verdi, Giuseppe. 113.
Vers. Vers und Prosa im Drama s. Sprache.
Vischer, Friedrich Theodor. 191. 231. 232. 421.
Vogel, Henriette. 537.
Vohs, Heinrich. 318.
Voltaire. 379. 380.

Wagner, Richard. 189. 293. 311. 321. 323. 498.
Weber, Bernhard Anselm von. 451.
Wedde, Johannes. 384.
Wehl, Feodor. 306.
Weißenthurn, Johanna Franul von. 14.
Wendt, Gustav. 101.
Werder, Karl. 338. 355.
Werner, Zacharias. 420. 428.
Wessely, Josefine. 133. 284. 285.
Wieland, Christoph Martin. 482.
Wieland, Ludwig. 488.
Wilbrandt, Adolf. 157. 206. 220. 229. 230.
Wildenbruch, Ernst von. Vorwort S. I. 537.
Wilhelm der Erste, deutscher Kaiser. 536.
Winkelmann, Johann. 422. 423
Winter, Fritz. 93.
Wollheim da Fonseca. 216. 217.
Wolter, Charlotte. 106. 157.
Wolzogen, Alfred von. 324.

Wolzogen, Hans von. 526 u. f.
Wolzogen, Henriette von. 261. 276.

York von Wartenburg, Feldmarſchall Graf. 540.

Ziegler, Clara. 157. 484. 505.
Zimmermann, Robert. 430.
Zola, Emile. Vorwort S. XI. 362.
Zſchokke, Heinrich. 488.
Zufall. Der Zufall in der Tragödie. 5. 6.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Dramatische u. dramaturg. Litteratur aus dem Verlage der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Bulthaupt, H., Dramaturgie des Schauspiels. *Lessing, Goethe, Schiller, Kleist. 8. Aufl. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — — — ** Shakespeare. 7. Aufl. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — — — *** Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube. 6. Aufl. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — — — **** Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann. 2. Aufl. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Gerold Wendel. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Eine neue Welt. Drama. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Der verlorene Sohn. Schauspiel. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Timon von Athen. Trauerspiel. *M.* 1,60, Orig.-Ebd. *M.* 2,60.
— — Die Malteser. Tragödie. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

Allmers, H., Elektra. Drama in einem Aufzuge. Musik v. Albert Dietrich. 2. Aufl. Broch. *M.* 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
— — Herz und Politik. Dramatisches Zeitidyll. Broch. *M.* 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
Augier, E., Der Schierling. Lustspiel in 2 Aufz. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 2,20.
— — Philiberte. Lustspiel in 3 Aufzügen. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Lord Byron's Marino Faliero. Für das Meiningen'sche Hoftheater übersetzt und bearbeitet von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—.
Engel, Karl, Zusammenstellung der Faustschriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884. Der Bibliotheca Faustiana 2. Aufl. *M.* 18,—.
Faust, Johann. Ein allegorisches Drama, gedruckt 1775, ohne Angabe des Verfassers, und ein nürnberger **Textbuch** desselben Dramas gedruckt 1777. Herausgeg. v. K. Engel. 2. verm. Aufl. *M.* 2,—.
— — Das Volksschauspiel Doktor Johann Faust. Herausgegeben mit geschichtl. Nachrichten und Bühnengesch. des Faust von **Karl Engel.** 2. umgearb. u. vielfach ergänzte Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
Fitger, A., Die Hexe. Trauerspiel. 6. Aufl. *M.* 2,—, in Or.-Einb. *M.* 3,—.
— — Von Gottes Gnaden. Trauersp. 3. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Die Rosen von Tyburn. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
Grube, Max, Christian Günther. Schausp. in 5 Akten. *M.* 2, Orig.-Einb. *M.* 3.
— — Strandgut. Schauspiel in einem Akt. Broch. *M.* 1,—.
Mosen, J., Der Sohn d. Fürsten. Trauersp. in 5 Aufz. Orig.-Einbd. *M.* 2,40.
— — und **Adolf Stahr,** Ueber Goethe's Faust. Broch. *M.* 2,50.
Puppenkomödien, Deutsche. Mit geschichtl. Einleitung. u. Bibliotheca Faustiana herausgegeben von **Karl Engel.** 2 Bde. Broch. *M.* 8,—, in 1 Orig.-Einbd. *M.* 9,—. Einzelne Bändchen à *M.* 1,20.
Schwartz, Rudolf, Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters. Eine litterarhistor. Untersuchung. 2. durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. *M.* 4,—. Halbfrzbd. *M.* 6,—.
Shakespeare, Imogen. (Cymbelin.) Romant. Schausp. Bühnenbearb. v. H. Bulthaupt. *M.* 1,60. Orig.-Einbd. *M.* 2,60.
— — Der widerspenstigen Zähmung. Lustsp. in 5 Akten u. 1 Vorsp. Bearb. v. Eugen Kilian. Broch. *M.* 1,20, Orig.-Einbd. *M.* 2,—.
Wehl, Feodor, Dramaturgische Bausteine. Gesammelte Aufsätze. Aus dem Nachlasse Wehls herausgegeben von Eugen Kilian. Broch. *M.* 2,40, in Orig.-Einbd. *M.* 3,40.
Jabel, Eugen, Zur modernen Dramaturgie. I. Band. Studien und Kritiken. Deutschland. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
— — II. Band. Das Ausland. Broch. *M.* 5.—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.

Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Allmers, H., Sämtl. Werke. 6 Bände *M.* 15,—. In 4 Or.-Einb. *M.* 19,—.
— — Dichtungen. 4. Aufl. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
— — Marschenbuch. Land- und Volksbilder aus den Marschen der Weser und Elbe. 3. durchgesehene und vermehrte Aufl. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Römische Schlendertage. 10. illustrierte Aufl. mit 20 Vollbildern. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Aus längst und jüngst vergangener Zeit. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
Bulthaupt, H., Durch Frost und Gluthen. Gedichte. 3. vermehrte Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
Charpentier, Dr. Alfred, Russische Wanderbilder. 2. Auflage. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
v. Dalwigk, Briefe aus Rom und Athen. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Fitger, A., Fahrendes Volk. Gedichte. 4. Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Ebd. *M.* 5,—.
— — Winternächte. Gedichte. 4. Aufl. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
— — Roland und die Rose. 2. Aufl. Eleg. broch. *M.* —,50.
Gardini, Dr. Carlo, In der Sternenbanner-Republik. Reiseerinnerungen. Mit 41 Illustrationen und einer Karte der Vereinigten Staaten von Nordamerika. Nach der neubearb. 2. Aufl. des italienischen Originals von M. Rumbauer. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
Das Leben der Prinzessin Charlotte Amélie de la Trémoïlle, Gräfin von Aldenburg. (1652—1732.) Erzählt von ihr selbst; eingeleitet, übersetzt und erläutert von Dr. Reinhard Mosen. Mit Bildniß. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
Kittershaus, Emil, Buch d. Leidenschaft. 4. Aufl. *M.* 2,—, Prachtbd. *M.* 3,—.
— — Aus den Sommertagen. 4. Aufl. Mit Portrait des Dichters von Prof. Ludw. Knaus. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
Roland, E., Italienische Landschaftsbilder. *M.* 3,—, Or.-Einbd. *M.* 4,—.
— — Der Cantor von Orlamünde. Dichtungen. 2. Aufl. Broch. *M.* 1,60, in Orig.-Einbd. *M.* 2,50.
— — Gedichte. 2. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 3,—.
— — Gedichte. Neue Folge. Broch. *M.* 1,60, in Orig.-Einbd. *M.* 2,50.
Stahr, Ad., Ein Jahr in Italien. 4. Aufl. 5 Thle. Broch. *M.* 15,—, in 2 eleg. Orig.-Einbänden *M.* 18,—.
— — Herbstmonate in Ober-Italien. Supplem. zu des Verf. „Ein Jahr in Italien". 3. Aufl. 2 Thle. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,50,
— — Goethes Frauengestalten. 8. Aufl. 2 Bände. Broch. *M.* 6,—. in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 8,—.
— — G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. 9. vermehrte und verbesserte Aufl. 2 Bände. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
— — Weimar u. Jena. 3. Aufl. Broch. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
Staudinger, Paul, Im Herzen der Hauffaländer. 2. Aufl. m. Karte. *M.* 10,—, in Orig.-Einbd. *M.* 12,—
Stern, Adolf, Wanderbuch. Bilder und Skizzen. 3. sehr vermehrte Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
Wolff, Dr. Eugen, 12 Jahre im litterarischen Kampf. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
Wolff, Dr. Willy, Von Banana zum Kiamwo. Forschungsreise in West-Afrika. Mit Karte. *M.* 4,—, Original-Einbd. *M.* 5,—.
Zimmermann, Dr., Legat.-Rat im Ausw. Amt, Preuß.-deutsche Handelspolitik, aktenmäßig dargestellt. Broch. *M.* 16,—, Or.-Ebd. *M.* 18,—.
— — Blüthe und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien. Gewerbe- und Handelspolitik dreier Jahrhunderte. 2. Aufl. *M.* 6,—.
— — Kolonialgeschichtl. Studien. Broch. *M.* 6,—, Orig.-Ebd. *M.* 7,—.
Zacher, Röm. Augenblicksbilder. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

NOV 22 1932

FEB 9 1933

FEB 23 1933

DEC 28 1939

DEC 28 1939

MAY 1 1940

MAY 15 1940

LD 21-50m-8,'32